亞音樂史考

岸邊成雄著



東亞音樂史考

岸邊成雄著



龍吟社

昭和十九年九月二十五日　初版印刷
昭和十九年九月三十日　初版發行
（三千部）

東亞音樂史考　㊫定價三圓四十錢
特別行爲稅相當額　二十錢
合計賣價　三圓六十錢

著者　岸邊成雄（きしべしげを）
發行者　草村松雄
東京都赤坂區田町七ノ三
印刷者（東京八六）川口芳太郎
東京都芝區愛宕町二ノ一四
配給元　日本出版配給株式會社
東京都神田區淡路町二ノ九

日本出版會承認
う210052
（140517 龍吟社）

發行所　東京都赤坂區田町七丁目三番地
株式會社　龍吟社
出版會會員番號　一一〇〇一六番
電話赤坂(48)三四〇・三四一番
振替東京・六九一〇〇番

印刷　帝國印刷株式會社・製本　國島製本所

著者略歴

一、昭和十一年東京帝國大學文學部東洋史學科出身、
現東京高等學校教授

一、著書
東洋の樂器とその歴史
其他東洋學報、史學雜誌等に論文發表



第一圖　燉煌千佛洞の絹布畫　大方便報恩經變相圖
（上）右より　竪箜篌　琵琶　簫　（下）右より　笙　篳篥　拍板



第二圖　燉煌千佛洞の絹布畫　大方便報恩經變相圖
（上）右より　横笛　大銅鈸　（下）右より　拍板　篳篥　琵琶



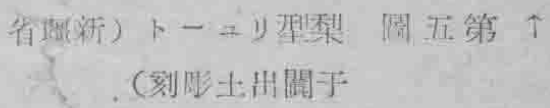
第三圖　第四種の琵琶　→
（新疆省高昌出土布畫）

↓第四圖　ギター型リユート
（新疆省ミーランの壁畫）



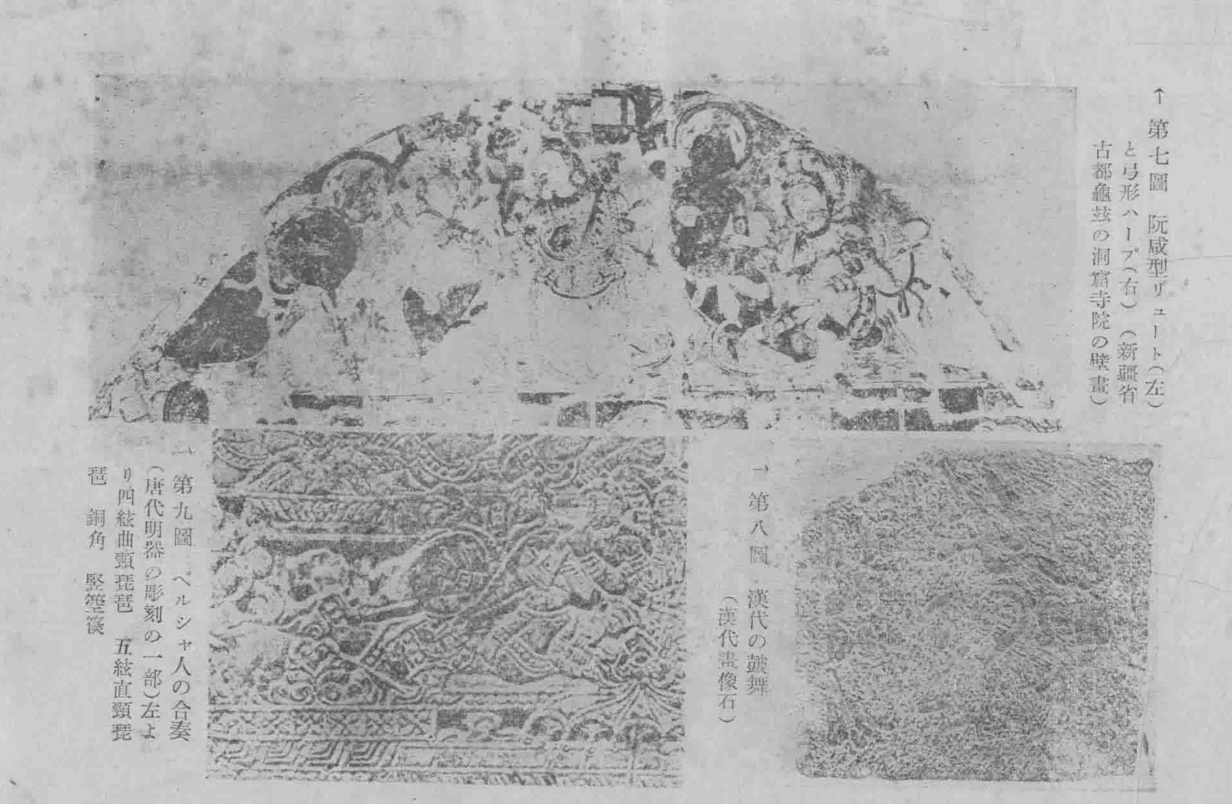






↑第五圖　梨型リユート（新疆省于闐出土彫刻）

→第六圖　タンブール（西紀前数百年頃の彫刻、小アジヤ出土）



↑第七圖　阮咸型リュート（左）と弓形ハープ（右）（新疆省古都龜玆の洞窟寺院の壁畫）

←第八圖　漢代の鼓舞（漢代畫像石）

←第九圖　ペルシャ人の合奏（唐代明器の彫刻の一部）左より四絃曲頸琵琶　五絃直頸琵琶　銅角　竪箜篌



第十圖　北魏の佛像光背上の飛天奏樂
（左より　琵琶　笙　簫　腰鼓　秦琵琶　横笛）



第十一圖　弓形ハープと直頸三絃リュート
（ジヤワ・ボロブドウールの彫刻）

序

大東亞戰爭始まつてより、我が國民の耳目は一齊に大東亞諸民族文化の上に注がれる樣になつたのは、當然のこととは言ひながら、誠に喜ばしきことである。今から十數年の前には恐らく何人か今日の光輝を豫想し得たであらう。之を我が音樂界に就て見るも、當時は我國の音樂者は素より、音樂研究家の大部分は、悉く歐米の燦然たる形式文化に幻惑されて、西洋音樂以外の音樂は未開低級なるものに過ぎないとして殆んど一顧もされなかつた狀態であつた。中に稀に眼を東亞音樂に注ぐ者あれば、徒らなる物好きとして冷笑に附されるに過ぎなかつた。然るに今日大東亞戰爭開始されるや、皇軍の赫々たる戰果と共に、大東亞共榮圈の文化建設が極めて重大なる使命となつたに際し、徒らに周

章猖獗したり、又は一時の間に合せ仕事を以て糊塗せんとすることとあれば、誠に國家の爲め憂ふべきことである。元來大東亞文化建設の如き大使命は歴史的の事業として始めて完成されるもので、數十年乃至數百年の準備研究を必要とするのである。

本書の著者岸邊成雄君は既に十餘年前、當時尙ほ未だ高等學校の一學生に過ぎなかつた時に、既に皇國の永遠の大使命を透察し、その一生を大東亞音樂文化の研究に捧げんと決心して、再三予の陋屋を訪はれたのであつた。私は其の遠大なる抱負と熱誠とに感激し、爾來同君の研究に多大の敬意を表して居る。同君の如きは一大先覺者として尊敬に値すべきものであると信じて居る。同君は此の目的達成の爲めに其後東京帝國大學文學部の東洋史學科に學ばれ、その卒業論文の如き既に大東亞音樂史上前人未踏の研究を發表して學界の賞讃を博された。卒業後一意專心此の研究に邁進され、東洋音樂學會の設立に盡力して

其の中堅として活躍されると共に、帝國學士院や財團法人啓明會等の補助を得て、親しく朝鮮滿洲支那各地に研究旅行をなし、今後益々斯學界へ縱橫の活躍をされんとして居る。既に從來發表された論文も頗る多く、大東亞音樂學の上に貢獻さるゝこと多大である。之に依て見るも同君の研究には將來期待さるべきもの測り知るべからざるを信じて疑はない。本書はたとへ其の該博なる研究の一小部分であるとは言へ、既に此の書に依ても斯學界の啓發される所が如何に大であるかを伺ひ知ることが出來、喜びの餘り玆に拙文を草して之を世に贈るの餞となす。

昭和十九年三月

東洋音樂學會長
天山　田邊尙雄識

自序

著者は、年來東亞音樂の歷史的硏究に志す者であるが、今日まで著者の最も大きな關心を寄せて來たのは、東西音樂交涉の歷史である。この東西音樂交涉史上で最も重要なのは中世（日本では奈良・平安時代、支那では隋唐時代、印度・南海では佛敎時代、西方ではササン朝ペルシャ時代）に於ける西方音樂の東流である。依つてまづ「唐代音樂の歷史的硏究」を特殊題目として取上げ、帝國學士院及び啓明會の補助によつて專ら之を硏究し來つた。この硏究は結局、全東亞の音樂を古今に亙つて探求することとなるが、かく東亞音樂史を一身に硏究することは實に困難な仕事である。しかし東亞各地の音樂を專門的に探求する細緻な硏究も、いづれは之を綜合し系統立てねばならぬ。殊に大東亞

建設の主導者の任に當る今日の日本は、現にこのやうな綜合の立場に置かれてゐる。著者が自らの菲才を顧みず、困難を覺悟の上で、この尨大な研究題目に敢て直面したのも、我々に課せられた使命を考へるからにほかならない。

本書は著者が「唐代音樂の歷史的研究」を專攻する間に、隨時諸雜誌等の求めに應じ、東亞音樂のそれこれについて、或は隨筆的に、或は啓蒙的に、或は多少學術的に書き記した小文を集めたもので、もとの資料は二十數種の文章であるが、之に削筆或は補筆を加へて十四個の文章に纒め、東亞音樂交涉史の主題に沿つて編輯した。又東亞各地の音樂の歷史的交涉を探求するのに對して、現在の各地の音樂を併列的に比較研究すると云ふ方法もある。所謂比較音樂學がそれである。獨逸に於いて旣に大いに興つてゐるこの方法には、我々の學ぶべき所があるので、著者は夙くより之に注目して來た。本書にはこの比較音樂學に關する文も收錄した。なほ最後に附した日本音樂史研究の動向に關する一

文は、東亞音樂の中樞たる日本に關するものを代表する意味に於いて加へた。

著者年來の研究は恩師田邊尙雄先生に負ふ所が大きい。本書に田邊先生の序文を賜つたことは著者の最も大きな喜びである。又本書の出版は一に學友水野安藝男氏の勸奬と盡力とによる。こゝに記して深謝の意を表したいと思ふ。

昭和十九年三月上巳

著者識

東亞音樂史考 目次

東亞音樂の歴史的必然性

明治維新以來、偉大な轉換期に直面して來た我が音樂文化は、ながい準備期間を經て遂に決行の段階に突入せる大東亞共榮圈の建設戰の開始とともに、更に一段と緊迫せる狀態に立ち到つた。現代の日本音樂は、一言にしていへば、近世五百年の鎖國的日本文化の軌範を脫し、世界的な舞臺へのぼる過渡期にあるのである。この目的の達成のために、今日までの音樂界は、所謂西洋音樂の輸入と咀嚼とに力をつくして來たが、この努力は旣に相當の成果をあげ、一段落をつけ得る所に達した。從つて次になすべき仕事は、學びとつた新しい音樂の知識を、我が國民性の基礎の上に如何に生かし、如何なる新日本音樂を創造

するかといふ問題に集中されることとなつた。他方この問題の解決のためには、我々が過去において經驗し、また現在保有してゐる日本固有の音樂を再検討し、これを將來の音樂の中に如何に保善し發展せしめるかを研究することの重要なことも亦認識せられた。かくの如き見解は少數の先覺者によつて數十年前に提示されたが、これが切實な問題として一般に取上げられたのはつい最近のことである。

さて、日本音樂の遺產に再檢討を加へるには、一方において技術的な研究や、美學的な探求をなすと共に、日本音樂が現狀に到達するまでの經過を歷史的に考察し、以て將來への展望に資する必要があることは言ふまでもあるまい。しかして我が日本音樂史を繙く時には、それが亞細亞大陸の音樂との關係を無視しては考へられないことを誰しも氣づくのである。例へば、上代日本固有の樂器であつたといはれる和琴(ワゴ)は、朝鮮の伽倻琴を通じて支那古代の七絃琴と關係

があるといふことも可能であり、我が宮中の雅樂は遠く印度の佛教音樂との聯關なしには考へられず、又近世における國民的音樂の發生は、當時の大陸における事情を考慮せずには完全に説明することが出來ない。從つて、日本を中心として東洋における音樂文化の歴史を通觀すると、兩者の間には密接な關聯を見出すのみならず、一貫せる歴史的必然性すらみとめられる。この小稿は、過去及び現在におけるかゝる必然性を實證的に考察し、現在我々の直面する東亞音樂建設の意義を探求し、その將來をも展望しようとするのである。

本題を論ずるには、東洋音樂の現狀を大觀して置かねばならぬ。現在亞細亞大陸には、大きな音樂の系統として、日本・支那・蒙古・南洋・印度及びアラビヤの六つが考へられる。支那は現代においては、やゝ方向を誤つた感があるけれども、傳統の古さにおいて依然優秀かつ豐富な獨自の音樂を持ち、印度は我々の想像以上の高度の音樂藝術を以つて東洋音樂の中に一大金字塔を築いて

をり、アラビヤ音樂は亞歐一帶に擴散して大きな影響を與へつゝも、獨特な色彩を以つて一城を構へてゐる。支那・印度・アラビヤは日本とともに、現代東洋における四大音樂圈といふことが出來る。蒙古音樂は比較的素朴な形ではあるが、獨立の一系統をなし、南洋に至つてはその生活形態の簡易なるにも拘らず、音樂舞踊においては驚嘆すべき高度の藝術性を示してゐる。この六つの系統は、東洋音樂としての共通の特色を有し（例へば、單音性）その點において西洋音樂と對比し得るが、六系統の各ゝは互に著しい相異點を有してゐる。例を音階にとると、六系統は共通に五音階乃至七音階を用ひるが、オクターヴを二十二分する印度や、十七分するアラビヤや、七分するタイ國等があつて、未知のもの同志で聽き合つた時には殆んど理解し得ない感じを互にあたへるのである。これらは既成の藝術としても、表現樣式及び精神の洗練さにおいて高度の發展段階にあり、音樂の寶庫と稱しても差支ない。これにくらべれば、西洋音

樂は十二平均律といふせまい範圍の中に跼蹐し、世界音樂の寶庫の一部を占めるにすぎないのである。

この東洋音樂を歷史的に通觀すると、次の如き時代分けをすることが出來る。

一、東洋音樂の源泉
二、西亞細亞音樂の東流
三、國民音樂の確立
四、東洋音樂の世界化

東洋音樂の源泉は、支那・印度及びメソポタミヤにおける古代音樂の發生を意味するのであるが、これは世界文化の源泉をメソポタミヤに求めるといふ解釋の下にも唱へられた說である。しかしこれは東洋史學の立場からして檢討すればむしろ西曆紀元前數十世紀の太古において旣に東洋の三箇所に原始的な音

樂が發生し、展開したと見るべきであらう。第二期の西亞細亞音樂の東流は主として印度の佛敎音樂が所謂ギリシャ佛敎文化の一翼として、ガンダーラ及び西域(今日の新疆省)を經由して、支那・朝鮮及び日本に流入した事實を指すのであつて、時代的には漢・晉より隋・唐に至る間、卽ち我が奈良・平安朝に當る。なほ佛敎音樂はこの時代に南洋各地にも渡傳し、今日の南洋音樂全盛の基礎をなしたことも忘れられない。

以上二期の時代分けは史實の明確なる故に、殆んど異論のない所であるが、次の時代については、問題が多々ある。國民的乃至民族的音樂の確立といふ事實は、後述の如く我が鎌倉——德川の時代(或は支那の宋——淸の時代)において明瞭なのであつて、西亞細亞においては必ずしもあてはまらない。卽ちこの時期には、アラビヤの囘敎音樂が勃興し、囘敎とともに北は蒙古、南は印度、南洋、西はアフリカ北岸よりヨーロッパへ擴散し各地に大きな影響を殘したと

いふ重大な事實があつて、必ずしも民族的音樂の形成する時代とは見られないのである。田邊尙雄氏はその著『東洋音樂史』及び『東洋音樂論』において、特に「回敎及び蒙古勃興の影響」の時代を國民音樂確立の時代の前に設けられ、支那の元時代を特にとり上げて一時代を劃し、國民音樂の時代を明・淸に限られ、又日本においては鎌倉・足利時代を前者に、德川時代を後者に屬せしめられた。これは西亞に關するかぎり非常な卓見であるが、東亞における國民音樂の成立は、宋及び鎌倉時代に發端を有し、回敎乃至蒙古音樂の影響はむしろ從の役割を演じたやうに思はれる。しかして印度は、回敎音樂の影響をうけた後、佛敎音樂とは相貌を異にするヒンドスタン音樂を產み出し今日に至つたのであつて、これを國民的音樂と見ることも不可能ではない。又南洋音樂は回敎音樂の洗禮をうけた後（十世紀以後）、獨自の發達をなし、かつての印度佛敎音樂とはかなり相違する海洋性に富んだ今日の音樂となつた。これも亦、南洋一帶に特

有なる一種の民族音樂といふことが出來る。更にまた蒙古の音樂の起源は分明ではないが、少くとも今日我々が蒙古音樂として聽くものは元代以後に行はれたものと考へられるから、これをも亦民族音樂と見ても差支へない。恐らく回教音樂の影響はこの蒙古の民族的音樂の形成に重要な機緣を與へたものと思はれる。かく見來ると、第三期の國民音樂確立の事實は、全亞細亞において認めても大體差支へないこととなる。最後に現代を以つて第四期東洋音樂の世界化の時代とみなすことは、恐らく異論のない處であらう。

扨、右の如き東洋音樂史の大觀の方法は、實は東亞においてこそ最も適切なものといふことが出來る。卽ち、支那音樂史は、技術的に見ても、社會史的に考へても、次の如く四期に大別されるやうに思ふ。第一期はいふまでもなく、原始的土俗音樂に發端する固有音樂の時代で、支那の所謂雅樂（孔子廟において行はれる雅樂で、今日では朝鮮の李王職雅樂部に保存され、經學院文廟において行はれるものが最もよく

古制を傳へてゐる）は乙の期において既に確立してゐた。王朝でいへば大體古代より漢晉までとして差支なからう。第二期は印度音樂を中心とする西域音樂東流の時代で、支那音樂はこゝに一變し、唐代の宮廷及び貴族社會においてその爛熟の極に達した。西域音樂の流入は前漢に始まつたのであるが、支那における流行は北魏の時代からであつて、第二期は南北朝・隋・唐の間をいふものとすべきであらう。次に唐の胡俗樂は宋代に入つて燕樂或は敎坊樂といはれ、更に俗樂化したが、しかしそれは漢以來の雜戲（散樂）の中に吸收されて雜劇となり、元・明・清の支那劇時代への發端となつた。これは前代の音樂が國際的であつたのに對して、大體において內在的に發展したのであつて、國民音樂ともいへよう。又唐の音樂が集權的な封建時代の宮廷及び貴族の社會において榮えたものであるのに對して、宋以後の劇音樂は、宋以來新に勃興した商業市民の間に發展したいはゞ平民音樂であつたことが注目される。宋より淸に至るこの

長い國民音樂の時代が第三期である。最後に第四期として民國革命前後以來西洋音樂の時代が始まる。

扨、右の如き支那音樂の發達は、日本のそれと頗る相似し、兩國の關聯の歴史的必然性を著しく現出してゐることは、我々の最も深甚なる關心を惹くところである。日本においても音樂は原始的土俗的なる固有音樂の時代に始まる。ついで推古天皇前後の頃より、隋唐音樂が滔々として傳來し、百花燎爛たる奈良・平安朝の雅樂を展開した。第三期は鎌倉・室町より江戸時代に至る時代で、平家琵琶・能樂をはじめ、箏・三味線・尺八のあらゆる俗曲が近世的な展開を示した。それはいづれも國民的であり、同時に又三味線音樂の如き、鎌倉以後發達した商業市民の世界において特有な音樂が主流を占めたから、平民音樂の時代ともいへる。しかして明治維新以後西洋音樂の輸入とともに日本音樂の世界化の時代が到來した。この四つの時期は時代的にも内容的にも全く支那

のそれと一致することは、當然とはいひながら驚くばかりである。奈良平安朝の國際的音樂時代の成立は、隋唐はいふまでもなく、遠く印度或はイラン音樂との直接の關係なくしては不可能であつたが、逆說的にいふと、鎌倉以後の國民的音樂の時代は又、宋・元以後の支那において鎖國的國民的音樂が發展したといふ事實と關係があつて初めて成立したと考へ得る。

右の如き支那及び日本の音樂の發展形態が、朝鮮の音樂についても適用せられることは少しも不思議ではない。卽ち朝鮮の上古の音樂も亦原始的土着音樂に始まり、中世においては、隋・唐・宋の雅樂及び俗樂の影響を多分にうけ、ついで支那的音樂に朝鮮的特殊性を加味した一種の國民的音樂を產み出して近代に至つた。たゞ朝鮮歷史の特殊性――卽ち獨自性乃至創造性に乏しいといふことは、音樂においても見られる。卽ちその國民音樂といふのは、主として庶民的土俗音樂に見出され、民族的性格が日本及び支那におけるほどに高度な發

展をとげなかつたやうに思はれる。しかしともかくも現在の朝鮮音樂を聽くものは、現代朝鮮の朝鮮的色彩を誰しも十分にみとめるであらう。

以上の如く日本・支那を中心とする東亞の音樂が、一貫せる歷史的必然性を以つて發展し來つたことは、いなむことの出來ぬ事實であつた。かく考へ來つて眼を今日の東亞の情勢に向ける時、東亞共榮圈建設が音樂文化において有する意義も瞭然たるものがあらう。卽ち、東亞の盟主たる我が國の音樂文化こそ大東亞全體の音樂文化を指導すべき義務を有し、それは歷史的必然の結果にほかならない。我々が新日本音樂を創造することは、單に日本のための日本音樂を建設する意味ではなく、東亞のためのそれでなければならぬ。從つて我々が現在持つ日本音樂の遺產に再檢討を加へるのみならず、廣く東亞各地の傳統音樂をも精知し、その共榮の精神を摑んで新日本音樂建設の精神とせねばならない。しかして、世界の新しい情勢は、我々に新しい東亞の意義を敎へ、これを

擔つて行く義務を附與した。卽ち、過去の東亞と最も密接な關係にあつた南洋・印度及び蒙古の音樂文化圏を新に大東亞音樂文化圏の一員として、參加せしめることとなつたのである。日本音樂の世界化といふことが、かつて奈良・平安朝時代に國際的音樂を誇つたことと、その外形においては相似し、歴史的現實においては全く內容を異にすると同樣に、東亞音樂の必然性が今日より大いなる新意義を見出したことは、これ亦一つの歴史的必然に他ならないのである。

（昭和十七年二月）

支那音樂小史

一　東亞音樂史上の支那音樂

支那音樂史を說くに當つて、先づ東亞の音樂史の大勢を述べ、支那音樂がその中に占める地位について一言することは妥當な方法であると思ふ。

今日東亞には五つの音樂の大系統がある。日本・支那・南洋・印度及び西南亞がそれである。或は蒙古を一系統と認めてこれに加へることも不可能ではあるまい。この五系統の音樂は、今日では互にかけ離れてゐること甚しく、日本人が印度音樂を理解することの困難なのは、印度人が日本音樂の妙味を知るこ

との容易でないのと同樣である。このやうな孤立的な傾向が東亞を支配したのは、實に比較的新しいことで、こゝに至るまでには、もつと異つたいくつもの狀態を經過して來たのであつた。即ち東亞音樂史は、

一、古代　固有音樂の發生發達の時代

二、中世　西方音樂東流の時代

三、近世　國民音樂發達の時代

四、東亞的世界音樂樹立の時代

の四つの發展段階に大別することが出來る。

古代は、東亞各地に固有の音樂が獨力で發生した時代で、印度では紀元前約千五百年に吠陀（ヴェーダ）音樂が起り、支那ではほゞ同年次の殷代から周代にかけて、漢民族固有の樂器と歌謠が發生し發達した。吠陀音樂は紀元前五世紀までには大いに發展して二大詩劇マハーバーラタ及びラーマーヤナを生むに至り、又周の

古樂は漢代（西紀前二百年―後二百年）に雅樂の形態を完成した。印度及び支那のほかでも、それぞれ原始的な音樂が獨立に、或は近隣の刺戟を受けて發生してゐた。一方漢代の頃から陸上の東西交通が始まり、イラン系の音樂が西域を經てぽつぽつ支那に流入し始め、南北朝（六世紀）からは印度の佛教音樂が主流となつて、西方音樂東漸が本格的となつた。隋唐（七八世紀）は東西音樂交流の頂點であつて、華麗な貴族的音樂文化が現出し、これは更に我が奈良平安朝や朝鮮新羅時代の音樂となつた。又佛教音樂が南洋一帶をも風靡したことはジャワのボロブドゥールや、カンボヂャのアンコールの遺跡を見れば歷然たるものがある。かくて東亞にはイラン・印度・支那・日本を中心として一つの國際的音樂が榮えたのである。

この國際的音樂時代は、近世に入つて各地の政治的事情と東西交通の變化と七八世紀に西亞に勃興した回教音樂の刺戟とによつて一變した。即ち印度では

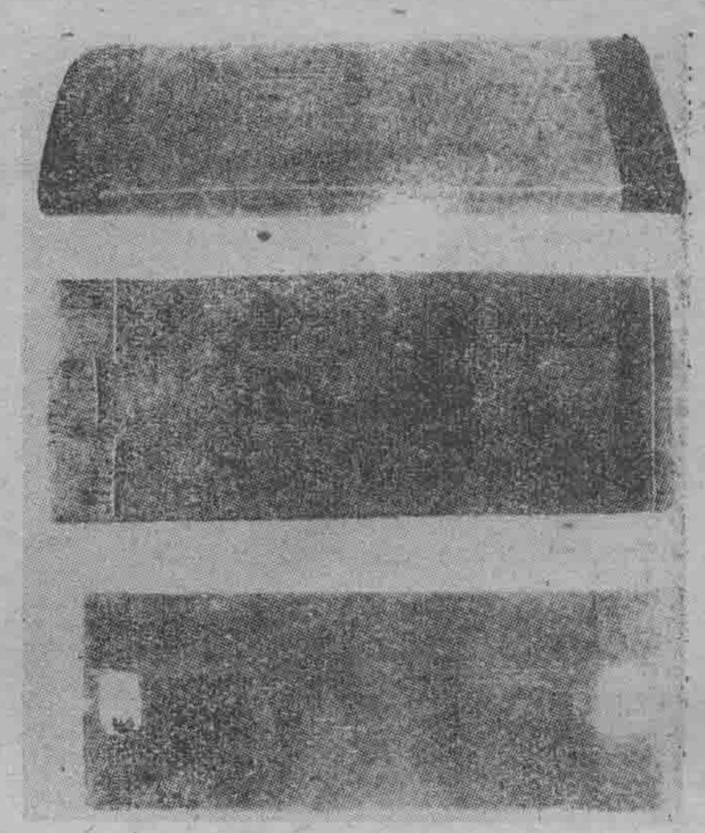
一旦回教徒によつて佛教音樂が破壞されたが、古い傳統と回教音樂とを結びつけてこれを國民の力で發展させ、ヒンドゥー音樂を造り、南洋では佛教音樂のあとに、海洋性を發揮した民族的な音樂（ジャワのガムラン音樂がその代表である）を生み、宋代の支那では唐の俗樂を繼承した燕樂を、散樂（原始的演劇）及び小說と融合せしめて雜劇を造り、近世の支那芝居の基を築いた。又我が國では鎌倉から江戸時代に至る國民的な音曲の發達を見たのである。蒙古・西藏・朝鮮等でも今日彼等がもつ特有の音樂を造り上げたのは近世であつた。西亞ではアラビヤの回教音樂が支配的となつた。これらの音樂は中世の國際的なのに反して國民の中に內在的に發展した點に特徵がある。但し回教音樂は、東亞各地に擴つて影響を殘したが、むしろ中世的なものの破壞の役割を演じたと見るべきであらう。

最後に現代に入つて西歐音樂の流入によつて東亞音樂の世界化の時代が始ま

る。その先鞭をつけたのが我が國であることはいふまでもない。明治以來約八十年で早くも日本は西歐音樂模倣時代を脱すべき段階に達した。支那及びトルコが日本についで西歐音樂輸入を行つたが、到底日本のレベルには及ばない。今日以後は、日本が指導的地位に立つて、東亞音樂を眞に世界化するといふ動向に進むのである。

二 古代 固有音樂發生の時代（民謠の時代）

支那音樂の起源 支那は文字の國だけあつて、音樂の起源に關してもずゐぶん傳説が多い。黃帝の樂人伶倫が、西方の國の阮喩山に赴き、その北麓の竹林の竹を採つて、黃鐘の律管を作つたといふ話等は最も有名である。又黃帝には雲門、堯帝には大咸、舜帝には大韶、夏の國には大夏、殷の國には大護、周の

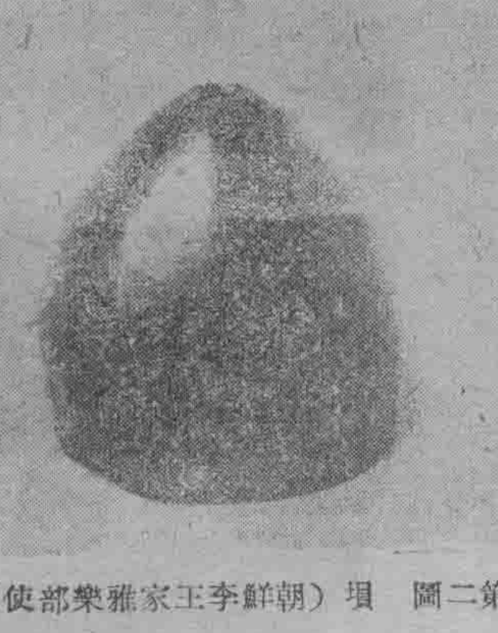


第一圖　殷代瑟の遺物（長沙出土）

國には大武の樂があつて、これを六樂六舞といふ等の話も三才思想に基づく後世の作り話であるが、いかにも支那らしい。しかし、どれもこれもが傳説であるとはいへない。舜の樂人の夔(き)が存在したことや、周の文王、武王が文武の舞を作つたといふ傳へなどは或る程度まで事實と見られないこともない。しかしともかく支那音樂は、敬天思想に基づく祭祀に結びついて發生したと考へるのが妥當であらう。

殷周時代　西紀前約千五百年の殷代は、實在した事が證明されてゐるが、樂舞に關する史實もこの頃からぽつぽつ現れて來る。文獻には、磬(ケイ)、塤(シン)、笙、瑟

等が見え、磬や瑟はその當時の實物が最近發掘された。周に入ると、文獻も考古學的史料も多くなつて、更に事情が明瞭になる。詩經は北支那の歌謠であり



第二圖　塤（朝鮮李王家雅樂部使用）

楚辭は南支那の歌謠であつた。詩經の中には風・雅・頌等の一種の樂風の別があり、大部分の詩は四言體であつた。樂器も琴（七絃琴）・瑟・磬・鐘・管・籥・笙・簫・篪・塤・缶・柷・圉（敔）及び太鼓の古代支那樂器がほゞ揃つた。琴は支那の絃樂器の代表であつて、今日までその音樂と共に保存されてゐる。瑟は二十五絃の琴であるといはれるが、殷代の遺物では二十三絃であつた。磬はへい字形をした石製の打樂器で、殷以來のもの。鐘は小型の半鐘の

如きもので、磬を主用した金石併用期の殷代より金屬時代の周代へ進んだ證據であつて、從來律管では確定しなかつた音律を固定するといふ手柄を立てたのであつた。柷と敔とは樂の初めと終りの合圖に用ゐるもので、その形の特異な點で著名となつた。

周の後半（春秋戰國時代）の學術思想の飛躍的な發展は、音樂理論の發達を促した。管子・呂氏春秋・淮南子等の書物に五聲（宮・商・角・徵・羽）・七聲（五聲に變徵・變宮を加ふ）及び十二律を三分損益の法によつて、算出する數式が述べられてある。

律	黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘
聲	宮		商		角		變徵	徵		羽		變宮

三分損益といふのは、基音を三分の二にすること（三分損一）と三分の四にすること（三分益一）とを交互に繰返して順次に十二律を求める方法である。これは

ピタゴラスの五度音程による十二律算定法と一致するので、兩者の間に交渉があるといふ說も行はれてゐるが、確證はない。

漢代の雅樂と俗樂　一方、當時の諸子百家の一なる儒家は古樂を復活して郊祀（祭天）、宗廟（祖先の祭）等を大いに起すことを主張し、文武八佾の舞などを制定して、所謂雅樂の形式を整備した。漢代に入ると儒教が國教となり、その禮樂思想に基いて雅樂がいよいよ盛んとなり、宗廟樂としては武德舞、五行舞、文始舞、四時舞等の樂舞が續々と新作され、郊祀樂として靑陽、朱明、天地等十八章の樂曲が制定された。雅樂器も周代の時よりも增加された。支那式の樂器分類の法（これを八音といふ）によつて列記すると次の如くである。

一、金　鐘・鎛・錞・鐃・鐸
二、石　磬
三、土　塤・缶

四、革　雷鼓・雷鼗(八面)・靈鼓・靈鼗(六面)・路鼓・路鼗(四面)・鼖鼓・鼛鼓・晉鼓・應鼓

五、絲　琴・瑟・筑・箏

六、木　柷・敔

七、匏　笙・竽

八、竹　簫・籥・管・篪・笛

これら雅樂を取扱ふためには太常寺といふ官が設けられた。太常寺は後世永く雅樂をはじめ軍樂・俗樂其他一切の音樂を管掌する役所として活動したのである。なほ楚辭の系統をひく淸商三調や短簫鐃歌、相和歌等の俗樂、北狄より胡角を移入して作つた鼓吹(軍樂)等が行はれた。これらの歌謠の詞は文學上の所謂樂府であつて、その音樂を制する所をも樂府と稱した。

以上の音樂は殆んど全部が支那に發生し、支那獨りの力で發達させたものである。文獻には周代の四夷樂について記されてゐるが、傳說的なものであり、

當時の四夷は殆んど支那の外に出てゐない。北狄から移入したといふ胡角の出所は內蒙古熱河の長城に接する部分であつて、その音樂の影響力もさして大きくない。よつてこの時代を支那民族の固有音樂の時代と考へることが出來る。

三 中世 西方音樂東漸の時代（舞樂の時代）

前述の如き固有の雅樂や俗樂が支配的である狀態は、大體周漢代を中心に晋代（五世紀）まで續いた。社會的にいふと、殷代以前には氏族制が、周代には地方分權的な封建制が、秦漢代には中央集權的な封建制が行はれた。この集權的な封建制は實は漢以後清朝に至る約二千年の長き支那史の大部分を支配したのであつた。南北朝隋唐の間に、宮廷貴族を中心として華麗な音樂文化が絢爛を誇つた三百年間も、その集權的封建時代の一部をなすのである。

漢代の西方音樂流入　中世の貴族的音樂文化が興隆したのは、殆んど西域傳來の西方音樂のお蔭と言つてよい。この西域音樂の流入は南北朝以來本格的となつたが、その濫觴は旣に漢代にあつた。即ち前漢の武帝の將軍張騫が中央アジアの大宛國に使した（西紀一三八）結果、胡曲「摩訶兜勒」Maha-Tokhara ? が齎されたのがその初めである。琵琶及び箜篌が流傳したのもこの頃と思はれる。琵琶はイラン方面に古くあつたBarbatと稱するリュートが、ガンダーラ（アフガニスタンと印度の國境）から西域（新疆省）を經て支那に來たものであり、箜篌は古代アッシリヤから學びとつたイランの竪形ハープ（gung-gua又はこれに近い名を有した）がガンダーラ、西域を通つて東流したのである。兩樂器共支那では外來の樂器といはれ、西域、ガンダーラ、イランの當時の遺跡から出る彫刻土偶等に歴然とその跡を辿ることが出來る。兩樂器は漢から晋にかけて旣に箏と共に支那の俗樂器として取扱はれるに至つた。

南北朝の西方音樂流入　漢代の西方音樂は主としてイラン系であつたが、佛敎が西域に深く浸潤するに從つて、印度系の音樂が漸く西方樂の中心となり始めた。晋の永和年間（三四五―三五六）には涼州（甘肅省）に天竺伎が齎され、少しく遲れて、西域の龜玆の樂が渡つて來た。當時西域では龜玆（今のKutscha)、康國（Samarkand)、疏勒（Kashgar)、安國（Bokhara)等で音樂が盛んであつて殊に龜玆は玄奘の大唐西域記にもいふ如く、その中心であつた。北魏の西域征服（四三七）の結果、これらが戰勝品、貢物、商品として陸續と將來され、又扶南



第三圖　北魏石彫佛像　琵琶

(カンボヂャ)・高麗・百濟・新羅・突厥(トルコ人)等の音樂が或は西、或は南、或は東から流入した。支那の宮廷では急に西域樂が流行し、殊に暴愚の君を以て鳴る北齊の後主はこれに耽溺し、曹妙達・安未駒・曹波羅門等の胡樂人が寵愛され、中には王に封ぜられる者すら出た。これがため古來の雅樂は兵亂の裏にあつて殆んど絶滅に瀕した。

隋代の胡俗樂―十部伎　隋が南北朝の兵亂を平定して天下を一統するや、禮樂を復興せんとして開皇二年(五八二)十二律旋宮のことを議し、龜茲の樂人蘇祇婆の將來した西域の七調理論に基き、十二律と七聲を組合せて八十四調を作り出した。蘇祇婆の七調は、娑陀力(Sādharita)・雞識(Kaisiki)・沙識(sadji)・沙侯加濫(Saha-grāma)・沙臘(sadava)・般瞻(Pañcama)・俟利箑(Vrsa)の七種で、明らかに印度の調理論七ラーガ raga の輸入である。一方胡樂の流行はいよいよ盛んで、その上、漢以來の俗樂たる清商樂も復活して來た。かくてこれらを

整理統合して、七部伎（西涼・淸商・高麗・天竺・安國・龜茲・文康）の制を創立した。西涼伎は涼州で龜茲樂と淸商樂とが融合したもの、文康伎は晋代の假面戲で禮畢ともいふ。各伎には所屬の樂器・樂曲・樂人・舞人・服飾等につき規定があり、演奏する時には、七部を通じて行ひ、全伎の終了したといふ意味で禮畢曲を演ずるのである。煬帝（ヨーダイ）の時には疏勒及び康國伎を加へて九部伎とし、更に唐の初め太宗帝の時には禮畢を去り、讌樂伎と高昌伎を加へて十部伎を完成した。讌樂は貞觀中の新作、高昌は西域の一地名である。文獻（隋書・通典・舊唐書・新唐書）によると各伎は樂人三十一人・舞人十二人といふ大編成より、樂人四人舞人二人の小編成に至る各種があるが、全體では樂人百七十・舞人三十五人の多數に上つた。胡樂器として代表的なのは、竪箜篌・琵琶・五絃琵琶・横笛・笙・簫・篳篥（ヒチリキ）・答臘鼓・毛員鼓・都曇鼓・雞婁鼓・腰鼓・羯鼓・銅鼓・貝の十五種で、龜茲伎所屬の樂器が丁度これら十五種である。卽ち龜茲伎こそは胡樂

の中心であつた。このほか天竺伎の鳳首箜篌・銅鼓・安國伎の雙篳篥・高麗伎の桃皮篳篥・義觜笛等は特有のものである。龜玆で生れたといはれる篳篥及び羯鼓以外の胡樂器はすべて印度系のものであつた。殊に注目すべきは、かつて漢代にイランから東傳した竪箜篌及び四絃琵琶に對して新たに印度から鳳首箜篌と五絃琵琶とが東流したことであらう。前者は當時印度でVīṇāと稱する弓形ハープであり（今日のVīṇāは琬琴と譯すべきシター屬の樂器である）、後者は四絃琵琶を印度で直頸、五絃、棒狀に改造したもので、兩者共に陸上は西域を經て支那へ、海上は南海方面に渡傳したことが、遺跡や遺物によつて知られる。

以上の胡樂のほか、漢代からあつた雜戲（幻術・曲藝・原始的演劇の類）が非常に盛んになり、お手玉、幻人吐火、繩渡り、鯨魚噴霧等數十種が行はれた。それらの多くは西域傳來であつたが、正月に四方の國王が隋朝に來朝した時に催した

雜戯演舞には、舞人の數三萬にのぼり、來會者の驚嘆する所となつた。そこで太常寺において雅樂等と共に取扱ふこととなり、唐代には益々發達して散樂といはれた。

第四圖　唐代宮懸の配置（文獻通考に據る）

唐代の雅樂復活　唐代の皇帝は新國家の勢威を内外に誇示するためにも、又新國家樹立の妥當性を粉飾するためにも、雅樂の大規模な復活を試みた。卽ち隋の八十四調に基いて十二和の樂曲を新制し、堂下樂懸、堂上登歌、文武八佾舞等を整備したのである。文獻によると樂懸は、宮懸（帝王）・軒懸（諸侯）・判懸（卿大夫）・特懸（士）の四階級に分ち、宮懸の如きは

百七十人の大ォーケストラであつて、登歌七十七人、文武八佾舞人百二十八人を合すれば四百人に垂んとするのである。朝鮮の李王職に現存する雅樂の軒架樂は右の軒懸の名殘りである。規模においても形式においても昔日の盛んな面影はないが、各地（曲阜・北京・南京・蘇州・瀏陽・奉天・臺南等）の文廟（孔子廟）に現存する雅樂に比すれば遙かに古制を保存してゐる（殊に樂器において）。

雅樂はかく儀禮として尊重されたが、實際はあまりに古くて既に時代に適合せぬものであつたから、多大な努力にも拘らず、制定された一部が實施されたに過ぎない。これに反して胡樂は時人の嗜好に適し、その藝術的意慾を滿足せしめるものであつたから、自然に非常な勢で流行し、宮廷を中心として貴族・高級官吏・富商等の奢侈生活においてはいふまでもなく、佛寺の行事としても缺くべからざるものとなつた。俗樂（殊に淸商樂）もこれに伴つて盛んとなつた。

二部伎　唐初から中唐玄宗朝にかけては、雅樂の堂上堂下の形式を借り、内



第五圖　敦煌千佛洞出土唐代琵琶譜

容に胡樂を盛つた一種の雅樂を宮廷の讌饗の式樂として作つたが、玄宗朝にはこれら十四曲を集めて立部伎と坐部伎に分ち、合せて二部伎と稱した。卽ち立部伎は、（一）安樂（北周武帝作）・（二）太平樂（一名五方師子舞―我國の獅子舞の先驅）・（三）破陣樂（太宗作）・（四）慶善樂（同上）・（五）大定樂（高宗作）・（六）上元樂（同上）・（七）聖壽樂（則天武后作）・光聖樂（高宗作）であり、坐部伎は、（一）讌樂（太宗時張文收作）・（二）長壽樂（則天武后作）・（三）天授樂（同上）・（四）鳥歌萬歲樂（同上）・（五）龍池樂（玄宗作）・（六）小破陣樂（同上）であつた。各曲共舞をもち、立部伎には百四十人の多數を擁するものがあり、坐部伎は比較的小人數で十二

人程度である。これは雅樂の堂上登歌と堂下樂懸の形式を採つたのである。一

第六圖　唐都長安に於ける音樂施設

方、樂器は原則的に龜茲樂器を用ゐ、例外的に鐘磬等の雅樂器、方響・臥箜篌等の俗樂器等を用ゐたといふのであるから、內容はまづ胡俗樂であつた。

敎坊と梨園　かくして胡俗樂の隆盛は玄宗朝に至つて頂點に達した。太常寺は雅胡俗三樂を收容するに堪へなくなり、胡樂及び俗樂のためには敎坊が新設された。敎坊は唐初武德年間に宮中に雅樂敎習所として設

けられた內敎坊に始まり、玄宗開元二年に內敎坊を大明宮（國都長安の離宮）の東隣に、又別に左右敎坊を延政坊及び光宅坊（坊は町の意）に設け、胡樂・散樂・俗樂等の雅樂（太常寺太樂署に屬す）及び軍樂（太常寺鼓吹署に屬す）以外の一切の樂舞を移管し、妓女をして敎習せしめた。又、玄宗は淸商樂の遺聲を愛好し、これを法曲と名づけ、宮城の郊外の梨園に敎習所を設け、親しく樂人に敎へた。これを皇帝梨園弟子と云ひ、今日劇界を梨園と稱するとの濫觴である。

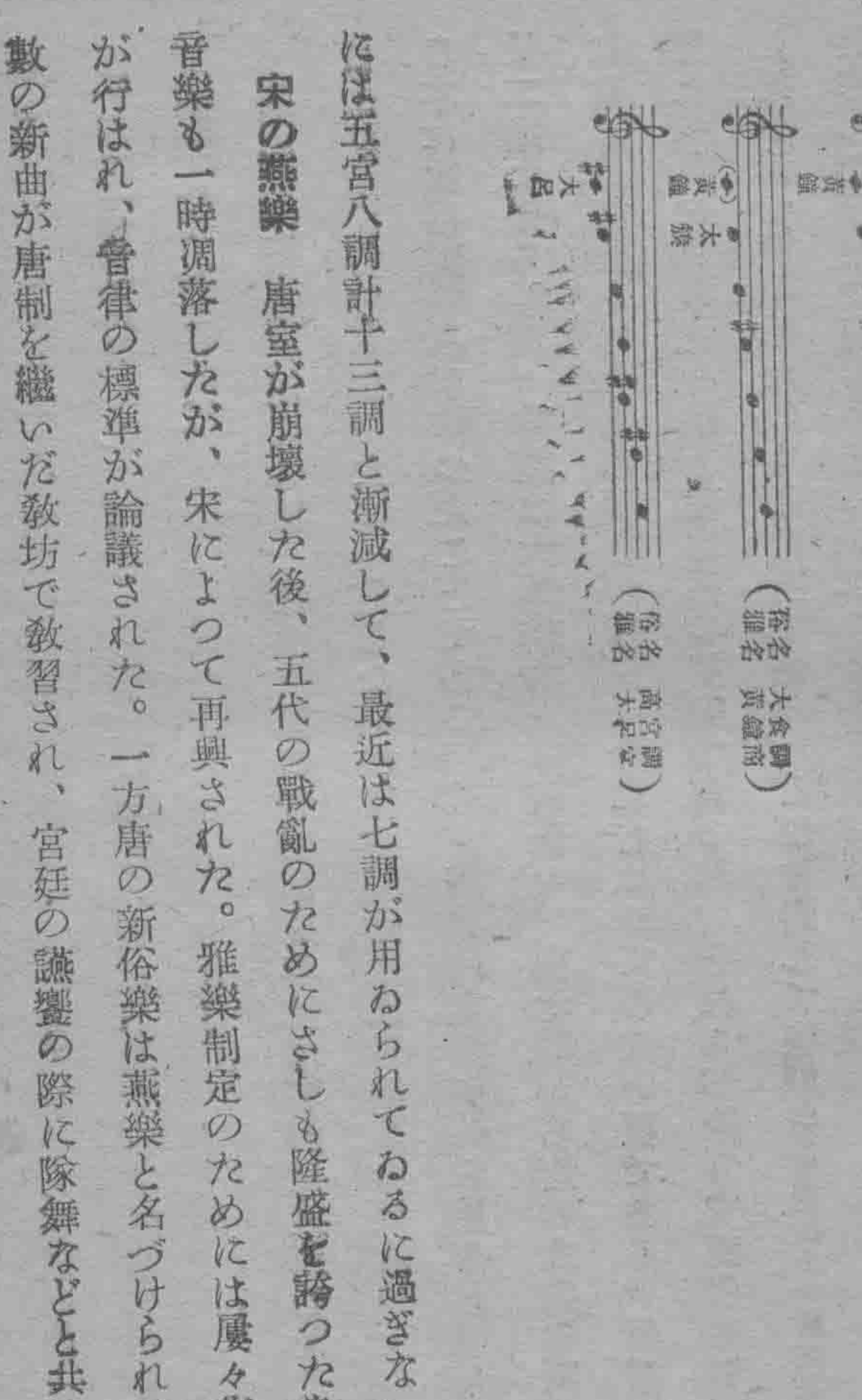
當時、宮廷貴族はその享樂生活のあらゆる部分にこの華麗な樂舞を採り入れた。音樂を彼等自身嗜むことは勿論であるが、別に專らこれに從事する奴隷を用ゐた。これを一般に樂工と云ふ。官有の賤民の五階級の中に太常音聲人（第一階）及び樂工（第三階）とあるのがそれである。戶籍が太常寺に屬し、一年三番・每番一ヶ月全國から太樂署に集まり、敎習し供奉する。身分も良民の一段下にあり、婚姻・刑罰などで差別待遇を受けた。玄宗朝にはその數が數萬に上つた

といふ。その盛況は推して知るべしであらう。

新俗樂の出現と二十八調理論　唐初から中唐にかけて胡樂と俗樂とが互に融合したのは當然であつた。こゝに支那化した胡樂即ち新俗樂が生れた。河西地方（甘粛）の所謂胡部新聲も、玄宗の名づけた法曲も、實は皆この新俗樂であつた。かの著名な玄宗の霓裳羽衣の曲も實は涼州の胡部新聲の「波羅門」を改作したものに過ぎない。樂器も胡・俗兩樂器を併用し、特に琵琶を重用した。又、拍板・方響等の俗樂器が新に登場したことが注目される。この新俗樂のために、俗樂二十八調と稱する調理論が玄宗天寶十三載に考案せられた。これは七聲十二律の八十四調の中より、四聲七律の二十八調を選び出したもので、十數調は調名が雅樂名から俗樂名へと改稱された。例へば、黃鐘を宮とする均の宮調を沙陀調（正宮調）、同じ均の商調を大食調といひ、大呂を宮とする均の宮調を高宮といふ如くである。

雅律	俗律譯	宮	商	角	羽
太簇	黃鐘	正宮(沙陀調)*	大食調*	大食角*	般涉調*
夾鐘	太呂	高宮*	高大食調*	高大食角*	高般涉調*
姑洗	太簇				
仲呂	夾蕤	中呂宮	雙調*	雙角*	中呂調
蕤賓	姑洗				
林鐘	仲呂	道調宮*	小食調*	小食角*	平調*
夷則	蕤賓				
南呂	林鐘	南呂宮	歇指調(水調)*	歇指角*	南呂調
無射	夷則	仙呂宮*	林鐘商*	林鐘角*	仙呂調*
應鐘	南呂				
黃鐘	無射	黃鐘宮	越調*	越角*	黃鐘調
大呂	應鐘				

俗名（*印）は種々の語源をもつてゐるが、かの蘇祇婆七調が基礎となつてゐる（沙陀調・大食調・般涉調・歇指調等）。この二十八調は實際には全部用ゐられることなく、宋代には七宮十二調計十九調となり、元代には六宮十一調計十七調、明代



には五宮八調計十三調と漸減して、最近は七調が用ゐられてゐるに過ぎない。

宋の燕樂　唐室が崩壞した後、五代の戰亂のためにさしも隆盛を誇つた貴族音樂も一時凋落したが、宋によつて再興された。雅樂制定のためには屢々樂議が行はれ、音律の標準が論議された。一方唐の新俗樂は燕樂と名づけられ、多數の新曲が唐制を繼いだ敎坊で敎習され、宮廷の讌饗の際に隊舞などと共に演

奏された。しかし他方唐末頃から長安、洛陽等の都市に於ける市民の娯樂機關が市場を中心に發達し、酒樓・妓館には教坊の宮妓に比すべき私妓が燕樂を市民大衆に親しませた。

唐の胡俗樂と日本の舞樂 なほ、唐の音樂が日本及び朝鮮に渡傳したことは周知の如くであるが、たゞ一言したいのは、朝鮮には雅俗樂共に渡つたのに、日本には俗樂のみが傳つたことである。我が舞樂は支那側から見ると、大體前後二期に分ち得る。前期は大體推古・奈良朝で、南北朝から唐の玄宗の頃までに當り、胡樂と俗樂との融合が未だ十分に行はれてゐない頃である。所謂林邑樂は卑見によるとやはり西域系の胡樂であるが、それらが餘り支那化せずに生に近い形で渡傳したのもその頃である。これに對して後期(平安朝即ち中唐以後)に渡傳した唐樂は新俗樂であつて、かの藤原貞敏が渡唐して琵琶を學んだといふのは、琵琶を中心にして新俗樂が盛行した唐末であつた。俗樂二十八調を學び

とつて六調子と枝調子を用ゐ始めたのもこの頃で、六調子（壹越調・雙調・大食調・平調・黄鐘調・般涉調）は二十八調の同名の調と名實共に完全に一致する。

四　近世　國民音樂發達の時代

（芝居音樂の時代）

宋の雜劇の勃興　唐末より宋代にかけて經濟的に漸次擡頭し來つた商業市民は、都市において富裕な文化生活を營んだ。彼等は唐の貴族的音樂の遺産を繼承したばかりでなく、これに新なものを加へて變貌せしめ、庶民的な音樂を作り上げた。即ち雜劇がそれである。雜劇は漢以來の雜伎（百戲・散樂）の如き原始的演劇を小說の構造によつて戲曲化し、これに音樂として燕樂を加へたもので一種の歌劇であり、今日の支那芝居の最初の形である。唐の散樂の中には俳優

雜伎、滑稽戲などといはれるものがあり、又歌舞戲と稱するものがあつた。代面（大面）は美貌の蘭陵王が假面を以て敵を脅威したことを表した舞曲で、朝鮮を經て我が舞樂「蘭陵王」となつた。撥頭（鉢頭）も我が「拔頭」に當る。踏搖娘（蘇中郎）は酒癖の惡い夫が美貌の妻を泣かす筋の簡單な歌劇である。樊噲排君難戲に至ると、忠臣が反賊を伐つて主君の難を救ふといふ劇で、即興的な滑稽戲ではあるが、演劇的色彩が濃厚となつて來た。宋代に入り益々戲曲的構成が複雜となり、舞曲・滑稽戲・小說が一體となつた多くの脚本が演出されることになつた。宋の官本の雜劇は三百段以上といはれる。又傀儡（人形劇）や影戲もこれに加はつたが、この邊の事情は全く我が歌舞伎と人形芝居の勃興の事情と趣を同じくしてゐる。雜戲の音樂はかの燕樂であるが、その歌詞は文學上の所謂詞又は塡詞であつて、樂曲をまづ作り、これに韻をふみつゝ歌詞を塡めてゆくのである。その構造も大きくなり、大遍といはれる大曲になると、散序・

鞁・排遍・攧・入破・虛催・實催・衮遍・歇拍・殺衮等の次第を備へ、全數十小曲より成るのである。

これらの雜劇は宮廷に於いて、燕樂演奏の際に時々中に挿挾んで上演され、敎坊の樂人俳優がこれに供奉したのであるが、南宋以後は敎坊を廢し、市人を以てこれに充てた。これは都市に生活する商業市民の間により盛大に雜劇が行はれ、多數の俳優樂人が民間の劇場に專屬してゐたのを利用したのである。當時都市には瓦子と稱する歡樂境があつた。南宋の首都臨安には二十四五の瓦子があり、地方の小都市でも數個の瓦子をもち、縣や鎭の如き小さい町にも及んだ。瓦子には數十乃至數個の戲場があり、曲藝・幻術・傀儡・影戲・講談・相撲・雜劇の類が行はれ、こゝに遊べば日の長きを覺えず、風雨寒暑に拘らず雜踏を極めたといふ。これは唐の長安洛陽の東西兩市の遊樂場を更に盛んにし、大衆化したものである。北宋の都汴京（開封）には桑家瓦子とて大小の构欄（戲場）

五十餘座よりなる歡樂場があり、その中の一座は數千人を容れたといふ。瓦子のほかに花柳の遊をなさしめる妓館、酒樓もあり、そこでも妓女が詩人の作れる詞を舞ひ唄ひ、富商や官吏の遊子に媚を賣つたのである。

元曲の隆盛　宋の雜劇は金（滿洲族）にも行はれ、その戲曲臺本を院本と稱した。その曲目は七百種に上るといふ。雜劇と院本とは今日全く亡びてその曲名が傳るばかりである。元（蒙古族）が金を亡ぼして大都（北京）に據ると、院本は飛躍的に進步して新しい雜劇を生み、同時に南宋の雜劇は諸宮調（語り物の一種）の影響を受けて南戲（戲文、傳奇とも稱す）を生じた。一般に前者は北曲、後者は南曲といはれてゐる。北曲は關漢卿の「竇娥冤」、白實樸の「梧桐雨」、馬致遠の「漢宮秋」の如き優秀な作家と作品が出で、非常な勢で盛んになり、南曲を一時壓倒した。南曲もこれに刺戟されて高則誠の「琵琶記」が出で、北曲の「西廂記」と竝び稱せられた。北曲は劇としても音樂としても大いに進步したが、

南曲は數十幕に及ぶ長篇が多く、又一幕中に數宮調を用ゐるなど複雜な構成をとり、今日の支那劇の體裁を大體に備へたのである。又音樂的に見ると、北曲は琵琶を、南曲は篳篥を主要樂器とした。從つて北曲の樂曲は素朴雄勁となり、南曲は優雅流麗であつたといふ。

元代の宴樂　元代の音樂としては元曲のほかに、宮廷における宴樂が興味ある存在であつた。宴樂は宴饗樂の意で、大體宋の燕樂を繼承したが、宋にない新樂器が出現し、從つて音樂もかなり趣を異にしたと思はれる。卽ち琵琶・箏・方響・龍笛・頭管・笙・箜篌・簫・鼓・杖鼓・羌笛・拍板のほかに、箏（七絃の箏、竹で軋して奏す）水盞（銅碗十二個を鐵箸で叩く、水を滿して音律を定む）、興隆笙及び殿庭笙（歐洲中世に見る初期のオルガン）、火不思（胴に皮を張つた細型の琵琶で四絃）、胡琴（形は火不思の如く弓を以て擦絃して奏す）が新に用ゐられた。オルガンは從來明末（十七世紀）に宣教師によつて將來されたといはれるが、實はそれより三百年前に來てゐた

のである。しかもこれを齎したのは野蠻な蒙古人の文化的指導者たる回々國人（アラビヤ人）であつた。火不思はトルコ系の語Qubuzの音譯であるが、それは回教音樂系の語であり、胡琴もアラビヤ系のレバーブ邊りから出てゐるやうに思はれる。後述の如くこの火不思が三絃の先驅となつたのであるから、回教音樂が近世支那音樂の成立に占める役割は相當に重要であつて、單に中世を破壞するばかりでなく、近世を建設するにも役立つたといふべきであらう。

明代・清初の崑曲　さて元の南北曲は明代に入つて最盛期に入つた。北曲は既に衰へて、南曲中から新に勃興した崑曲に吸收されてしまつた。南曲は地方によつてその音樂が異つてゐた。浙江省の嘉興から出たのを海鹽腔、江西省弋陽から出たのを弋陽腔、浙江省紹興から出たのを餘姚腔と稱したが、嘉靖年間（一五二二―一五六六）に江蘇省蘇州の東なる崑山の樂人魏良輔が、海鹽、弋陽腔に基いて唱ひ出した崑腔と云ふのが、流麗悠遠の曲調なるために、時人の心を動

かし、明末から淸初にかけて全國に非常な勢で流行した。崑腔が拔群のものとなつたのは、その曲調にもよるが、樂器上の改良による所が最も大きい。南曲はもと鼛簞を主用したが、後には拍板と太鼓とに變へた。時には扇子を用ゐたといふから、單に拍子をとるのみであり、我が中世の平家琵琶や淨瑠璃の初期の如くである。魏良輔が新に用ゐたのは、横笛・笙・琵琶等で、旋律樂器であつた。三絃・月琴・洞簫等もこの頃から劇樂に用ゐられ始めた。かくて支那劇にはじめて管絃の樂器が備はり、音樂はいよいよ進歩した。

崑曲の流行は淸朝になると、たゞに民間のみならず、宮廷にまで入つた。宮廷で劇を觀る（或は聽く）ことは、宋代以來の習慣であるが、淸朝の崑曲を支持することは從來の比でなく、康熙帝の時に「欽定曲譜」が、乾隆帝の頃には「九宮大成」（共に曲譜）が、勅命によつて撰述され、又劇のことを專ら取扱ふ昇平署なる官署すら設立された。康熙二十七年に「長生殿傳奇」が宮廷において上演

された時の話は最も有名である。しかしさしも隆盛を極めた崑曲も、詞があまりに貴族的であり、衒學的であり、又音樂もあまりに纖細巧緻に過ぎたので、民間に於ける支持を失ひ始め、加ふるに乾隆末から諸地方に起つた民衆的な田舍劇が、北京に上つて大衆に官能的な魅力を與へ、所謂京劇となつて現れたので、まづ下の方から勢力を失ひ、淸末光緒年間の醇親王の愛顧を最後に、宮廷からも姿を消した。今日では崑曲の專門家は數へる程しかをらず、京劇の間に挾んで上演される位である。

京劇の成立　今日支那を風靡してゐる京劇（京調）は乾隆年間（一七三六―一七九五）に地方から集つた田舍劇が集成されたもので、花部と總稱され、これに對して從來の崑曲は雅部といはれた。京調の成立事情はかなり複雜であるが、簡單に述べると次の如くである。崑曲が北京で全盛を誇つた淸初に、かの弋陽腔から變じた高腔が行はれ、京腔ともいはれた。ところが乾隆四十四年（一七七九）

に四川の伶人魏長生なる者が、甘粛に發生し陝西で形をなした西秦腔を携へて入京し、胡琴（胡弓）を主とし、月琴を副とする妖婉な音樂と藝風を以て忽ち一世を風靡した。彼は僅か四年にして風俗を害するといふ理由から北京を逐はれたが、西皮劇の開祖となつた（これは我が德川時代に豐後節が京都から江戸に上り忽ち流行したが、風俗壞亂の理由で放逐され、しかも豐後節の遺流が常盤津、清元、新内等となつて、三味線音樂を大成したのに酷似してゐる）。乾隆五十五年になると、安徽の伶人高郎亭が二簧腔を以て入京し、以後安徽の樂人が陸續上京して、北京劇界を支配するに至り、遂に京腔、秦腔を併合して京調を作り上げた。二簧は湖北の黃岡、黃陂二縣から起つた音樂であるからこの名がある。秦腔は當時西皮と改稱され、二簧と共に皮黃と併稱された。今日の京劇の中心はこの皮黃である（西皮を二簧と同じく湖北の發生とする巷說は誤り）。二簧は元來笛を主用したが、西皮と融合してから西皮の前身なる秦腔が主用した胡琴を主要樂器とするに至つた。そして胡琴卽ち

胡弓を用ゐるといふことは、劇音樂殊に聲樂に非常な影響を與へたのであつて、京調の歌ひ方が今日の如くなつたのは、全くこの胡琴の音を模倣したためである。皮黃劇は漸次都會化して洗練され、淸末には宮廷に於て非常な愛寵を受け、殊に西太后が俳優を優遇したことは甚だしいものがあつた。俳優が脚本に代つて劇の中心となつたのもこのやうな事情からである。しかし京調はかの貴族的な崑曲に比すればあくまで民衆的なものであつた。又音樂的には一方に於て大いに進步し、複雜化して、文場、武場の區別などを生じたが、他方において邪道に陷つた感がある。殊に西皮の花旦（色女形）の歌唱には、聲樂を全く器樂化して咽喉を弄ぶ如きものがある。なほ北京における京調の流行は勿論地方にも影響を及ぼしたが、地方には別に梆子と稱する田舍劇があつた。これらも亦京調に吸收され、今日では江南から起つたと思はれる南梆子と山西の山西梆子と云ふのが殘つてゐる。

明清の宮廷樂　明より清にかけて朝野に劇音樂が流行してゐる間にも、宮廷における古來の儀式音樂は色々に變形しつゝ繼承されて行つた。卽ちそれは文廟（孔子廟）及び宗廟（祖先廟）の祭りと郊祀（祭天）の音樂であり、宮廷の宴饗の樂であり、四方の朝貢國の獻進する蠻樂であり、鹵簿の際の軍樂である。これを一般に雅樂と稱する。郊祀廟祭の雅樂（これが古來の雅樂であるが）は明代に復活が企てられ、朱載堉は「樂律全書」を著したが、多く空文に歸した。清朝でも康熙帝は「律呂正義」を、乾隆帝は「律呂正義後編」を著し、樂器の整備にも力を盡した。今日支那各地に遺つてゐる孔子廟樂がそれであるが、旣に古制は不明となつてをり、宋代雅樂（朝鮮李王家に現存）とも大いに相違してゐる。宴饗樂としては明代に丹陛樂といふのが制定され、清朝もこれを踏襲した。今日北京、熱河、吉林、厦門等に明清の雅樂と稱して残つてゐるのは、大體この宮廷樂の筋を引くものと思はれるが、それも崑曲の影響などがあつて崩れてゐる。

最も興味を惹くのは、四方から貢獻された蠻樂である。北は外蒙古の達達（タタール）音樂から南は瓜哇（ジャワ）、眞臘（カンボヂャ）に至る數十ヶ國の音樂舞踊が一度乃至數度明清の朝廷に入つたことがある。大清會典圖や皇朝禮器圖式によると、尼泊爾（ネパール）の樂器として丹布拉（ダンブーラ）・薩朗濟（サーランギ）・達布拉（ダブラ）等が（實は印度の樂器である）、又ビルマの樂器として密穹總(Migyaun)、總稿機(Tsaun)、回部（北方の回敎徒）の樂器として塞他爾（サタール）・喇巴卜（ラバブ）・喀爾奈（カルナ）・哈爾札克（ハルヂャク）等が將來された。又西洋音樂も明末に宣敎師によつて齎らされたが（後述）支那人はこれをも四夷樂の一として取扱つたのである。

五　現代　東亞的世界音樂の時代

中華民國の革命以後の支那の音樂が、日本の場合と同樣に西洋音樂の攝取による世界音樂化への方向をとり始めたのは、歷史的必然であつた。元來、西洋

音樂の東流は既述の如く、元代に回教徒によつて將來せられた中世歐洲音樂によつて開始された。しかしこれは一時中絶し、明末に歐洲を逃避して新天地をアジアに求めて來たジェスイット派キリスト敎の宣敎師の手によつて再び歐洲音樂の移入が續けられた。宣敎師達は單に宗敎上の使徒としてのみならず、近世歐洲に漸く芽生えて來た科學知識の將來者として大いに歡迎された。布敎上に必要なオルガンは勿論、音樂理論もチェンバロの如き俗樂器も、明末にかの有名なマテオ・リッチ利瑪竇によつて齎された。このチェンバロは縱三尺、横五尺の大きさで、七十二本の絃が張つてあつたといふ。又清朝に入つたオルガン（編簫と譯した）は天主堂の左右に二座あり、各座が三十二層に分れ、毎層に百管あつて、凡てで三千餘管を備へ「風雨波濤、戰鬪の模樣から百鳥の聲に至るまであらゆるものを表現することが出來る」と傳へられた。又樂理を支那に敎へたのはポルトガル人トーマス・ペレイラ徐日昇で、康熙帝はその著律呂正義

にこれを詳しく述べてゐる。しかし以上は十八世紀に於ける教會音樂を中心とする西洋音樂であつて、當時擡頭し始めた二十四平均律に基く近代音樂が傳はつたのではない。從つて清朝の國民音樂に及ぼす影響は殆どなかつた。

さて中華民國に入つてからの西洋音樂の攝取は、大體日本に刺戟されて開始されたが、日支交渉の不調となり始め、支那の英米依存の激しくなるにつれ獨逸と米國とから直接に學び始めた。北京のミッションスクール燕京大學ではパイプオルガン伴奏でヘンデルのメッシャやブラームスの獨逸レクイエムを演奏したことがあり、又洋樂の作曲をする若い人々もかなりゐるのである。それでもそれは少數の知識階級の間に行はれたのみである。又蔣介石の前國民政府は小學校に於ける洋樂風の音樂教育を開始したが、義務教育の未だ殆んど徹底してゐない支那では、その效果も思ひ半ばに過ぐるものがある。かくて大衆は西洋音樂とは没交渉に劇音樂やそれから派生した流行歌、浪曲（太鼓詞と云ふ）の類

にのみ親しんでゐる。一方舊文化破棄の運動の第一の犧牲となつたのは雅樂であつて、宮室の崩壞と共にその主宰して來た廟樂も郊祀樂も宴饗樂も一朝にして佚散してしまつた。文廟(孔子廟)の雅樂が今日危殆に瀕してゐるのもその故である。典禮樂の中には入らなかつたが、文人墨客の必ず嗜むべきものとされて來た琴學(七絃琴)も今日では少數の人々の間に傳へられてゐるのみである。

以上の如く、革命以來遲々として進まぬ新支那の音樂文化も、大東亞共榮圈の建設が始まつて、始めて眞に進むべき方向を與へられた。現段階は精神的にも技術的にもまだまだ低い所にあるから、これを導いて行く我々は大きな負擔を課せられたといはねばならない。しかし私は、二千年の傳統をもち東亞に於いて日本と歷史的な必然性を以て一環の中に育つて來た支那の音樂が、日本音樂と共に大東亞の世界的な新音樂文化を建設する日の遠からざることを信じて疑はないのである。

(昭和十八年五月)

現代の支那音樂

一

昭和十一年の盛夏、私が故飯田忠純氏ほか數人の有志と東洋音樂學會を設立した際に、會長に推された田邊尙雄氏は、東洋音樂の研究及び普及に資するために、東洋各地の音樂を一組のレコードにしようといふ計畫をひそかに我々に漏らされたことがあつた。爾來數星霜、鶴首待望してきたこの計畫が今度いよいよ實現されるにいたつたことは我々學會同人の欣びとする所であり、又我が樂界のためにも御同慶にたへない。時局下に於ては多大の困難があつたと思は

れるが、これを排除してこの計畫を敢行された監修者田邊先生の御努力には先づ敬意を表さなければなるまい。このアルバム（「東亞の音樂」）に收められた四面の支那音樂レコードについては、先生の詳細な解說が附けられると云ふことであるから、ここには支那音樂界の現狀について大約說明し、更に將來の問題について若干の卑見を述べて見ようと思ふ。

實をいふと、複雜多岐にわたつてゐる支那音樂の現狀は未だ正確且つ詳細に調査されてはゐない。支那人自身ですら萬全な理解をもつてゐない狀態であるから、日本人や外國人の短期間の旅行記或は調査書などの記述は、支那音樂の極く一部分を傳へるばかりであつて、これらを集成しても全般にわたる系統的な知識を得るわけには行かない。我々の常識で考へれば、支那音樂といふと喧騷な芝居の音樂がまづ想起されたのであつた。しかし最近、殊に支那事變以來

我々の支那認識が廣く且つ深くなるに從つて、芝居音樂のほかにも、上流階級における雅樂や、下流階級における雜多な民衆音樂が、或は地方的に蟠居し、或は全國的に擴散してゐることが知られ、その結果支那音樂の現狀に對する大體の見通しが可能となつて來たのである。

二

所謂支那芝居は今日までは北京地方で盛んな京劇を意味して來た。京劇が支那音樂の代表の如く考へられて來たのには、相應の理由もあるが、今後はこの觀念も是正されて行かねばなるまい。そして所謂京劇には、皮黃、崑曲、梆子等多數の種類があり、それらはそれぞれ陝西、山西、江西、湖北、江南等に發祥地を有してゐる。それらの傳統は今日でも山西、上海、漢口等を中心として

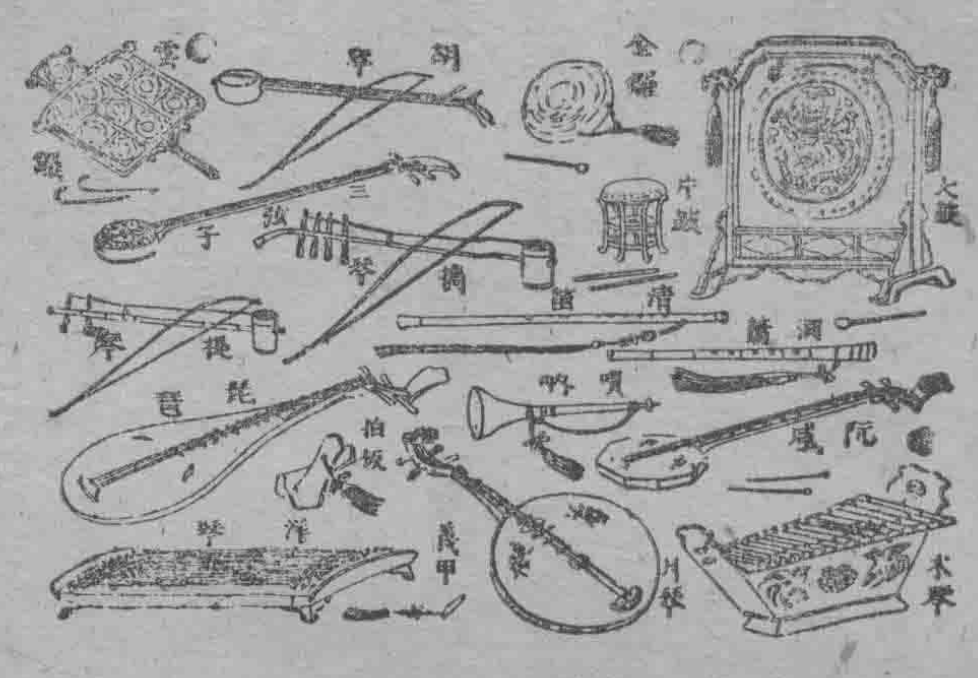
第七圖 北京の樂器屋

その地方特異の劇を作つてゐるのである。特に上海劇は京劇に對立する勢をもつてゐる。支那劇は丁度日本の淨瑠璃芝居の如きもので、支那語を話せぬ日本人には、勿論その眞の味を知ることが困難であるが、この頃では支那人間においてすら漸次民衆から離れつゝあるといふ。それは支那劇が古來の傳統藝術で、あたかも歌舞伎の如く現代性を喪失しつつあるためであり、そして大衆がこれよりももつと易く愛好することの出來るものがあるためである。

支那大衆に廣く行き渡つてゐるのは、日本の浪花節に似るといはれる「太鼓詞」である。これは歌娘が胡弓及び蛇皮線、或は蛇皮線のみの伴奏で物語りを

唄ふのであるが、所謂節ばかりで歌謠に近い所が浪花節とは異る。浪花節により近いのはむしろ「單絃」であらう。ユニゾンの蛇皮線の伴奏によつて迫るやうな豪快な調子で語るのであるが、歌調のない點が浪花節と異る。朝鮮には舊劇系の語り物として唱劇調といふのがある。伽倻琴、杖皷などの伴奏によつて筋を唄ひ且つ物語るのであるが、これが形式においても、又その發聲法においても浪花節に近い。この唱劇調をする前に序曲ともいふべき「短歌」といふのを唄ふが、これなどが太皷詞に似たものであらう。中支には簡單な芝居とも見られる「蘇攤」、上海に特有なる「申曲」といふ歌曲、琵琶の伴奏によつて物語る「彈詞」等が民衆の音樂としては顯著である。

三



第八圖　明清樂の樂器（月琴樂譜より）

劇と民衆音樂は娯樂を目的とするが、支那には上流或は知識階級にのみ行はれてゐる清雅な音樂の種類が存在する。所謂絲竹合奏がそれである。絲竹合奏にも上品なものと庶民的なもの、地方別による種類、起源による別等があつて一樣ではないが、むしろこれこそ純粹の音樂として各地方の特色を發揮してゐるのである。樂器には笙、管子（篳篥）、横笛、簫、胡琴、二胡、四胡、提琴、月琴、單皮鼓、堂鼓、手板、鑼、鈸、雲鑼等々數へつくせぬ位にヴァラエティがある。我が國で

は往古明淸樂と稱してこれを行ひ、「太湖船」の如き人口に膾炙したものである。この絲竹合奏は明乃至淸代の宮廷における讌饗音樂の系統をひいたものが多く、淸代乃至民國の禮制館で選定した少數曲が今日行はれ、梅花三弄、花八板、萬年歡、雙飛胡蝶、水調歌頭等が代表的な曲である。かつて田邊氏が福建地方で聽いたといはれる「御前淸曲」などもその部類に屬すると思はれる。中支ではこの絲竹合奏と「彈詞」の琵琶とが結びついて出來たと思はれる琵琶、胡琴等の合奏があり、それから派生した琵琶の獨奏などには頗る技巧的な面白いものがあることは放送などで周知の通りである。

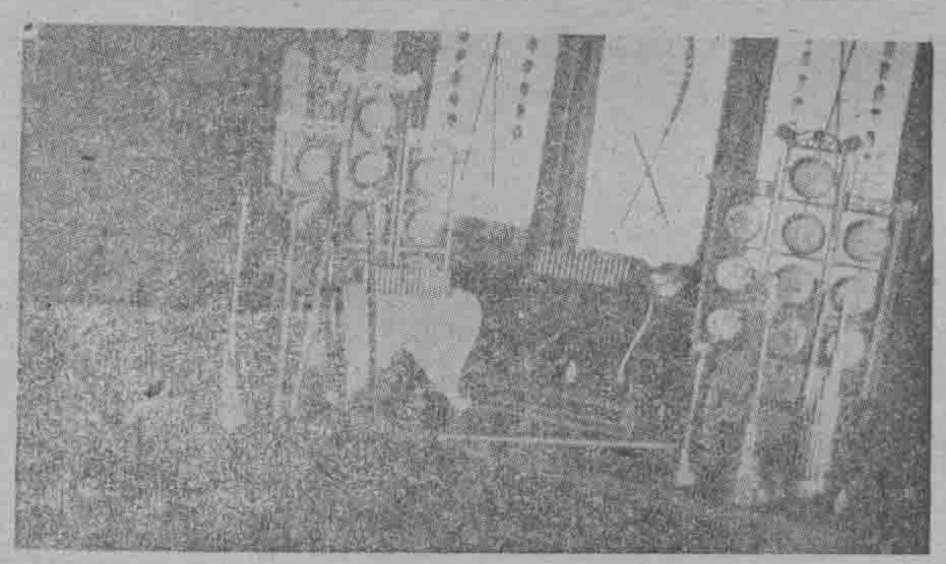
絲竹合奏は劇や太鼓などと違つて、宮廷音樂の傳統をうけた莊重且つ淸雅な音樂である。これは古來の禮樂思想に多少とも基いてゐるためであるが、禮樂の權輿はいふまでもなく雅樂にある。支那雅樂は孔子廟の祭祀に行はれる周以來の禮式音樂で、今日曲阜に遺つてゐるものは古制を失ひ、むしろ唐宋の制を

傳へてゐる朝鮮李王職の文廟樂が古制に近い（因みにいふ、日本の雅樂は唐代宮廷に行はれた讌饗音樂で俗樂に入る）。元來儒教の禮樂思想は、周代の高雅な音樂を墨守しようといふ趣旨のものである。この雅樂の形式が大成したのは漢及び唐であるが、これが周代音樂そのまゝでないことはいふまでもない。しかしその音樂は決して時代の進歩に並行して變遷したものではなく、原始的な形を保存して行つたのであるから、唐代においてすら藝術音樂とはあまりにかけ離れてゐた。その證據には雅樂の實施狀況は漢以來決して完全ではないのである。支那雅樂は禮式音樂としてすら現代においては矛盾を藏してゐるといはねばならない。民國革命において雅樂が全然廢されたのは、必然の勢であつた。但し、今日の朝鮮の文廟樂について考へると、雅樂は全く博物館的存在であるとは必ずしも斷言出來ない。こゝには、なほ現代人の學ぶべきものが埋藏してゐるやうな氣がするのである。

四

さて現代支那の音樂を簡單ながら鳥瞰して、今度のレコードを聽くと、田邊氏の監修における苦心がよく察せられる。卽ち支那音樂四面のまづ初めは七絃琴の獨奏であるが、この樂器中最古のものの一つで、雅樂には勿論重用され、別に古くから琴の音樂を成した。學者文人は必ず琴を學ぶべきであるとされ、その音樂は淸雅そのものである。六世紀頃（南北朝陳の代）既に幽蘭譜といふ樂譜が書かれて今日に遺つてゐる。以來琴の譜と書は多數著はされて、支那音樂書の大半を占めてゐる程である。この音樂は淸朝末から急に衰へ、今日では支那でもほんの僅かな人々によつて傳へられてゐるにすぎない。德川時代より明治にかけて日本にも渡つて文人墨客の間に一時流行したこともあるが、今日では日





第九圖 支那雅樂器

本でもこれを奏する人は指折り數へる程じかねない。たゞこのレコードは洋樂をやつた潘奇女史の演奏で、琴も西洋臭い所があり、歌の發聲は殆んど支那的でないのは殘念である。次にやはり上流の音樂の例として絲竹合奏を

著名な「太湖船」によつて示された。これも今日では珍しいものであらう。更に民衆音樂の最もよい例として太皷詩が收められてゐる。支那語の判らぬ人でも、これは十分に興味を以て聽かれる。太皷の打ち方が日本に似て裏を打つてゐるなど特に面白い。最後に支那劇の例が梅蘭芳一面によつて示されてゐるのは、監修者の意圖を明瞭に現はしてゐる。即ち田邊氏は支那音樂は、喧騷なものといふ一般の誤れる觀念を是正し、支那音樂には上下に亙つて各種の聽くべき音樂があるのだといふことを强調されたのであらう。この着眼は敬服すべきである。たゞ全體との關係から北支音樂がこの四面に限られたことは殘念である。

五



第十圖　支那芝居の合奏圖

ところで現代支那における歐米音樂の輸入狀態はどうであらうか。支那に洋樂が入り始めたのは古く明末であつて、正教宣教師の手によつて多聲的教會音樂が將來された。支那が歐米の資本主義によつて半植民地化するとともに、この音樂も漸次多くなり、清の康煕帝の時には、パイプオルガンや五線譜が將來されたが封建的な支那音樂の盛んなために、殆んど影響を及ぼすこともなかつた。ほんたうに支那に植ゑつけられた洋樂は、實は日本を通して來たものである。リードオルガンや略譜や種々の譯語（音階・調・拍子等）がその例である。中國革命歌の類に日本の

軍歌を用ゐるといふ滑稽なことも起つてゐる。その後、歐米人より直接に洋樂を學び始め、上海に音樂學校が設立されたり、北京に國樂改進社が組織され、ついで洋樂の輸入流布に努めると共に、支那音樂を洋樂によつて改新しようとする音樂家達が出て來るやうになつた。雜誌「音樂界」「音樂雜誌」（國樂改進社及び北京大學刊行の兩種）、「學藝」等に見るその試作は、あたかも明治時代の日本洋樂界の仕事を髣髴させる。その後の發展は我々の目から見ると遲々たるもので、昭和十一年夏頃北京の燕京大學で「メッシャ」やブラームスの「レクイエム」が演奏されたが、これはオーケストラなしであり、同學の外人教師がその多數を占めてゐたのであつた。少數のインテリの間に行はれてゐる洋樂すらこの有樣であるから、洋樂の普及といふ點に至つては、到底日本の比ではない。

（但し、最近小學校において洋樂が採用され、洋樂風の抗日歌が兒童によつて唱はれてゐるが、將來の結果が注目される）。

畢竟するに、現代の支那音樂は、宋以後の商業市民の間に發展した庶民的な音樂であつて、その中には永年に亙る集權的封建制のイデオロギーの殘滓を多分に有してゐる。宋の南北曲より、元の元曲、明の崑曲を經て今日の京劇にいたる間に藝術的發達の行はれたことはいふまでもないが、淸朝末期において、世界的資本主義の侵入により、支那が歐米の半植民地と化してより、その發展は方向を失つたやうに思はれる。成程名手の唱戲は確かに或る藝術的段階に達してゐるが、それは殆んど行きつまつてゐるやうに見える。最近では新興の「硼戲」などが京戲を壓して來たといはれるが、これは結局過去の範疇に入るものでしかあり得ない。かくの如き音樂文化の行きつまりは、支那の封建的殘滓にすがりつかうとする無自覺や半植民地化を許した無氣力によるものである。民國革命は、半植民地化せる支那を旣墮より復して、獨立せる世界的資本主義國家へ建て直さうとする努力であり、歷史的必然性による飛躍であつた。音樂文

化も亦その一翼をなし、過去の音樂の行きつまりを自覺した人々が歐米音樂の輸入によつてこれを打開しようと努力してゐるのは當然の勢であらう。支那音樂界の識者は現在の支那の民衆音樂を以て滿足してゐない。彼等は現在日本の音樂界がとつてゐる道を、東亞の音樂の新生への道として、心の中に是認してゐるに相違ない。東亞共榮圈を共に建設しようとする兩國の提携の眞の意義がこゝにあるのである。

六

今、目を東洋の他の地方に轉じてみよう。印度は支那・日本・アラビヤと共に驚くべき發達をとげた音樂を有してゐる。そして印度が英國の植民地となつたのは新しいことではない。しかるにも拘らず、印度においては洋樂の影響に

よつて新しい音樂を打立てた事實を見出すことが出來ず、印度人は古來の印度音樂を以て最上の音樂と考へて疑はない。我々はこれを印度音樂の優秀さの故といはうか、或は英國の植民政策の結果であるといはうか。答は明瞭である。それはいづれでもある。しかしそれは印度音樂の將來にとつては最も不幸な事實であるといふよりほかはない。アラビアの回教音樂を繼承してゐるトルコは、印度の場合と反對であつて、その新興獨立國は文化の近代化にあらゆる努力を拂ひ、トルコ音樂の洋樂化否世界化を敢然として行つてゐる。かく考へれば支那音樂の將來は言をまたずして明瞭である。問題はこれを如何にして遂行するかであらう。

我々の新日本音樂の場合と全く同樣に、歐洲音樂の吸收が第一の方法である。これにはインテリゲンチャの自覺を促す一方、初等敎育において根本的に行ふことが最も効果ある方法であらう。旣に封建的な音樂に慣された民衆の再

教育は困難が大きく効果は少いであらうことは我々の經驗ずみである。

音樂の改新は、西洋音樂への屈服を意味するものではなく、又さうであつては新しい世界的音樂の創造とはならない。このために支那の傳統音樂への再認識が必要とされることは、我々の場合と同樣である。これを大規模に探査すること等は第一になさねばならない。かくて傳統の生かすべきを生かし、新しい手法を採用し、そして現代の生活の聲となる新しい音樂が、音樂家によつて創られるであらう。新しい試みは、放送局を利用してどしどしと公開されるべきである。批評家と共に大衆がこれを批判するであらう。そしてその批判は次の試みを生むであらう。こゝには實行があるのみである。

なほ、現代の支那の洋樂化については、前記中國の諸雜誌のほか國立藝術專門學校の李樹花(須東一氏譯)の「中國の現代音樂」(「世界文化」昭和十三年八月號)、久野梓氏「モダン支那の音樂」(音樂世界昭和十一年二月號)を參照されたい。

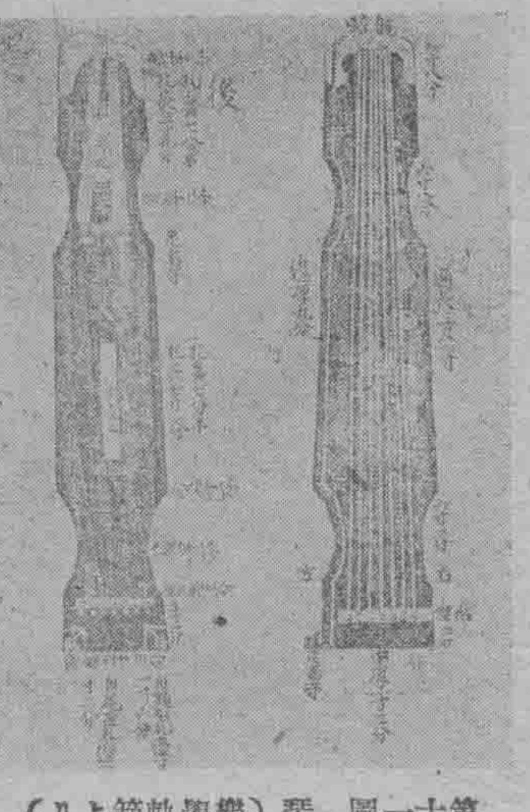
(昭和十五年六月)

孔子廟の音樂

江文也氏が北京で孔子廟の音樂を採譜し、これを洋樂器の管絃樂曲に編作曲し、支那古雅樂の復原を試みられたといふ報道が、東京日日紙上に掲載されたのは、昭和十四年十二月十七日であつた。當時、音樂界一般もこの報道には大いに關心を拂つたやうだし、東洋音樂研究者としての私がこれに期待をかけることは人一倍であつた。その後二度程これが東京で放送されたが、私はそれを聽く機會を逸してゐたので、いつか耳にしたいと念じてゐた。今度漸くビクターの手で發表されるに至つたので、支那の古雅樂について思ひつくまゝに書き綴つてみることとした。

支那の雅樂といつても、我が國では色々の意味に用ゐられてをり、屢々混亂して誤り傳へられてゐるから、まづその概念をはつきりとさせねばならない。

太古の支那では天を祀ることと、祖先を祀ることが祭祀の中心であつた。この祭祀に伴つて儀式音樂が發生し、實生活から生れた民謠と共に當時の音樂の主要部分をなしてゐたと思はれる。孔子の時代にはこの二種の古い音樂を雅正なる音樂として尊び、春秋戰國時代に新たに發生した卑俗な音樂を鄭衞の樂として排斥した。漢代になると儒教の禮樂思想が早くも固定し、その形式が完成された。こゝで教祖の孔子を祀る文廟の祭祀がはじめて確立され、天を祀る郊祀



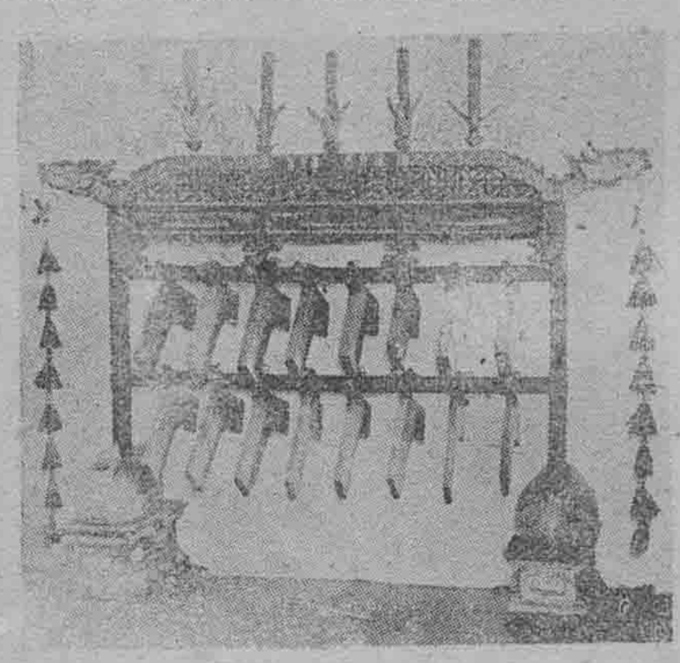
第十一圖　琴（樂學軌範より）

及び祖先を祀る宗廟とならんで重要なものとなつた。この文廟祭の音樂は、文獻によつて想像すると郊祀や宗廟祭と大體同様のものであつたらしい。

當時の樂器の種類は金・石・土・革・絲・木・匏・竹の所謂八音で、その中の主要なものは鐘・磬・琴・瑟・笙・簫・篪(チ)・籥(ヤク)・塤(ケン)・雷鼓（鼗）・靈鼓（鼗）・路鼓（鼗）・應鼓・柷(シュク)・敔(ギョ)等であつた。鐘は今日の半鐘の小型なものに似て、これを架に一



第十二圖　編鐘（朝鮮李王家雅樂部使用）



第十三圖　編磬（朝鮮李王家雅樂部使用）

個懸けたものを特鐘、十二律及びオクターヴ上の四律、合計十六律を發する十六個を懸けたものを編鐘といふ。磬は「へ」の字型の玉石で鐘と大きさはほゞ同じく、特磬及び編磬があることは鐘と同樣である。鐘磬はづつと古く殷の時代からあつた支那最古の樂器で、雅樂には缺くべからざる樂器である。琴は所謂七絃琴で、これも傳統が古く、常に二十五絃のシターなる瑟と共に奏される。笙は我が雅樂笙とほゞ同じく、簫及び籥は竹の縱笛、篪は横笛である。塤は球形の土笛で、世界に分布してゐる最も原始的な土製乃至石製の鳩笛の一種である。當時の鼓はすべて丸胴に革を張つたもので締太鼓はない。鼗といふのはフリッヅミである。雷鼓は八面（雷鼗も同樣）、靈

第十四圖　柷（朝鮮李王家雅樂部使用）

第十五圖　敔（朝鮮李王家雅樂部使用）

鼓は六面、路鼓は四面、應鼓は二面である（面とは革面をいふ）。鼓は勿論音を節する（リズムをとる）ための打樂器であるが、鐘磬は絃及び管と共に旋律の用に供する打樂器で、いはばグロッケンシュピールの如きものであつた。打樂器としてなほ一つ興味を惹くものは柷及び敔である。柷は二尺五寸四角の木箱の如きもので、上面に圓穴をあけ、これに棒を突込み、箱の底を叩いて、樂の開始の合圖とする。夜半の靜寂の中に行はれる儀式においては、この柷の合圖の音は、邊りの神殿に谺して案外に大きな音を立て效果を擧げてゐる。敔は虎が蹲つた形をした長さ三尺ほどの木製のもので、その脊骨に沿つて褶をつけ、甄（ササラ）を以てこれを横に搔いてガラガラといふ音を出す



第十六圖　河南劉陽文廟使用の敔

樂器で、樂の終りの合圖に用ゐる。

以上の樂器は大體周の時代にはいづれも存在し、孔子が聽いた古樂に用ゐられてゐた筈である。漢の雅樂の制度においては、儒敎の禮樂思想に基いて、これらの樂器が組織的に合奏され、その順序次第や樂章（歌詞）等が設定されたのである。この設定の基準は一般に「周禮」といふ周時代の儀式制度を記した書物に據つたといはれるが、その周禮は實は約一世紀後に漢代に著はされたのであつて、雅樂の大體の組織は、漢代に初めて確立されたと考へるべきであらう。

儒敎の禮樂思想は、儒敎の基調の一つである復古主義を發揮することを主要な目的とした。それ故に、漢代に組織された雅樂はすべて文武周公の昔の樂を

復活すると同時に、これを千載の後に保存せしめようとするのである。從つてそこでは、原則として改變することが許されない。一つの音樂を全く變化せしめずに保存して行くことは非常に困難で、我國の如きはむしろ例外に屬するのであるが、王朝の變遷の激しい支那では殊にそれが甚しかつたと思はれる。しかるにも拘らず儒敎の禮樂思想は異常な固定性を以て漢以來淸末に至るまで、盛衰はありながらも存續し、その雅樂の形式も廢絕と復興を幾度か繰返しつゝ、とも角も今日まで滅亡せずに來たのであつた。

ところで現存する孔子廟の音樂が文武周公の古の音樂そのまゝであつたかといふと、實はさうではない。否さうであり得る筈がない。第一に孔子廟の祭祀は元來國家或は王者のものであるから、王朝の覆滅每に廢絕に瀕したのである。殊に外民族の侵入を蒙つた南北朝及び元代においては、殆んど一旦絕滅したといつてもよい。樂譜のまるで不完全な當時では、一旦廢絕した音樂を古の

まゝに復興することは不可能であるから、恐らく復古されたものは樂器、儀式等の外面的形式であつたと考へられる。南北朝の後の唐の復興、元代の後の明清の整備は、文獻によると實に盛大なもので、王者が孔子祭をなす時の雅樂は前記の諸樂器の他にも新樂器を加へ、その人員總數三四百に及ぶ大管絃樂であつた。このやうな大合奏は勿論漢にあつた筈はなく、當時の文化の隆盛が反映して變革が加つたのである。これは禮樂思想の内部における矛盾であつた。

矛盾はまた更に外部にもある。卽ち時代の進展と共に急速に發展した藝術的な音樂がある中に、文廟や宗廟の儀禮的な祭祀樂とはいへあまりに古風の時代離れしたものが存在することは困難である。唐の雅樂の中にはこの現實的な矛盾に對する知らず識らずの反省が含まれてゐる。唐以前には、宮廷の祭祀以外の儀式、例へば朝見の儀、或は天子誕辰の祝賀の儀等にも儒敎學者の意見によつて雅樂が奏されたのであつたが、唐代には旣に當時の歐洲ともいふべき印度

或はイラン系の西域樂が輸入されて俗樂一般が藝術的に大いに進展したので、遂にこれらの儀式には、雅樂の形式に俗樂の内容を盛つて、時代に卽した新しい雅樂が創り出されたのである。

さてかく考へて來ると、現在支那に遺存する孔子廟の樂は、外形上古制を存してはゐるが、音樂そのものは頗るあやしげであるといはねばならない。孔子廟といへば曲阜のそれが本山であつて、音樂もこゝが最も廢頽してゐないといはれてゐるが、これも大體は淸朝の制に據つてをり、江文也氏の研究された北京のそれもほゞその系統といはれてゐる。南方では蘇州にあると聞いたが、未だ詳しい報告に接してゐない。その外に河南省の劉陽のものが特に古制を存してゐるといふので、民國十六年には國民政府の手で復活されたが、その報告を見ると曲阜或は北京のものよりもひどい樣子である。又淸の乾隆帝の頃に制定された孔子廟の音樂は、我が臺灣の臺南市に先頃まで保存されてゐたが今日で

は廢止になつたといふ。

次に日本の所謂雅樂は奈良平安朝に隋唐の宮廷に行はれた讌饗の音樂であつて、前述した雅樂の形式をもち、俗樂の內容を盛つた新形式の雅樂「二部伎」をはじめ、西域傳來の胡樂を中心とする俗樂である。これは宗廟や文廟で行はれる漢以來の雅樂とは全く異る藝術的な音樂で、樂器も印度やイラン系の胡樂器や、支那の俗樂器を多く使用してゐる。結局、雅樂の最も正統なる流を引くものといへば、朝鮮の李王家雅樂部によつて、京城の經學院內の文廟において今日なほ行はれてゐる音樂以外にはない。この文廟の樂は、高麗時代に當時の支那（宋）の徽宗から大晟樂といふのを賜つたのがはじめで（西紀一一一四）、明の太祖の時に再び賜つたことがある（西紀一三七〇）。李朝朝鮮時代になつてからは、朝鮮雅樂にも盛衰があり、世宗の時、朴堧と云ふ學者が、唐の文獻によつて唐制を復興した。この唐制は前述の如く大規模なもので、これをそのまゝ復興し得

たとは思はれないが、樂器、儀式等の外面的なことはかなり古制を保存したと思はれる。それ以後にも漸次頽廢して韓國末に至つたのであるが、その頽廢の程度は支那のそれに比すれば遙に小であつた。しかも李朝においては文運の興隆に伴つて、樂譜の編纂が國家の手によつて行はれたので、音樂そのものも、少くとも明時代の音樂と甚だしくは相違ないやうに考へられる。今日我々が聽く朝鮮の文廟の音樂は、實に悠容せまらぬ風のもので、如何にも周の古の樂風を傳へてゐる如く感ぜられ、支那の文廟のそれに比して遙かに古代色を有してゐることは右の如き事情によるものである。

雅樂の歷史について記してゐる間に、はやくも紙數が超過して、江氏の作品について述べることが出來なくなつたのは殘念である。江氏の作品が典據としてゐる北京の文廟の音樂「大成樂章」を私は聽いたことがないので、はつきりしたことはいへないが、編曲より察するに、それはかなり近代化したものと思

はれ、明代の宮廷の雅樂といはれてゐるものに近い樂風の香がする。しかし朝鮮の文廟樂において感ぜられる所の、喜怒哀樂を超越した悠容せまらぬ風がやはり感得され、この點で先づこの編曲は成功してをり、この種の試みでは、それが何よりの必要事であると思ふ。

（昭和十七年六月）

孔子廟の音樂附考

朝鮮雅樂の放送を聽いて

舊臘の一夜、全國放送の趣味講演で京城から田邊尙雄氏が、李王職樂部の雅樂實演を解說しつゝ、朝鮮雅樂について講演をされた。時間は短かかつたが、洵に興味を惹く放送であつた。私はこの放送を聽きながら、禮樂の問題について考へつくことがあつた。今これを纏まつた一つの議論とする遑もないが、想ひつくまゝの所感を述べてみようと思ふ。

田邊氏はその講演において、朝鮮雅樂殊に支那の雅樂を傳へる所の軒架及び登歌兩樂を指して「善を盡した音樂」といはれ、「美を盡した音樂」は世に多

いが、「善を盡した音樂」は少い、といふ意味のことを述べられた。これは田邊氏が以前から主張せられて來た高説であつて、今度の放送にも、普通によく我々の耳に入る春鶯囀、抛毬樂の如き朝鮮宮廷の宴饗の樂――これも所謂朝鮮雅樂の一部であるが――としては、珍らしい大笒(タイキン)の獨奏「柳初新(リユウソシン)」のみを放送し、プログラムの大部分を宣王廟(孔子廟)の軒架樂「凝安之樂」及び宗廟の登歌樂「保太平之樂」の二曲を以てあてられた。その意の存する所が右の御高説にあることは、容易に肯かれる。「美を盡し、善を盡した音樂」といふ言葉は孔子が齊の國で「韶」といふ音樂を聞いて感嘆のあまり發した言葉であると傳へられ、論語述而篇に見えることは周知の通りである。この言葉の哲學的な意義は、古來日支の儒學において檢討され、現代では歐洲の哲學的思索方法を用ゐた研覈が西田、紀平博士等によつて行はれた。田邊氏はその著「日本精神と音樂」(文部省國民精神作興叢書第八輯)において「美を盡した音樂」とは音樂の形式

を完備し、その技巧を發達せしめた」音樂であり、「善を盡した音樂といふのは、自己の人格を完成する爲に眞劍なる努力が排れてゐる所の音樂、卽ち其人の眞劍なる精神的努力を表せる」音樂であつて、「善を盡し且美を盡す所の音樂」こそ眞に理想的の藝術であると論ぜられた。美の窮極が善或は眞のそれと一致するといふ美學上の原論に對しては異を挾む餘地がない。しかし我々はもつと具體的な解答がほしい。すなはち何が現代の美であり善であるかといふ點をはつきりと知りたいのである。人によつて創られる藝術は、人の生活を離れて存在せず、人の生活は歷史を超越して營まれることを許されない。我々はその時代によつて、その美、その善を規定する。

放逸された朝鮮の雅樂はいふまでもなく支那の雅樂を移入したものである。文獻によると、支那雅樂が渡鮮したのは、高麗（李朝の前の王朝）の睿宗の九年（西紀一一一四）といはれ、その雅樂は宋代の制度であつた。宋代の雅樂はほゞ唐

代の雅樂をついだものであるが、可成の變化もあつた。そこで李朝世宗代に朴堧なる逸材が出で、唐制を研究復活した。成宗朝に成俔の著した「樂學軌範」にはほゞその時の制度が記されてゐるが、それは唐代の支那文獻に傳へられてゐるものとほゞ同一である。しかるに今日の李王家の雅樂は樂學軌範と一致せざる所が頗る多い。いづれ成宗朝以後の改廢を著しく蒙つたものと思はれる。

元來支那の雅樂は樂懸と登歌に二分されてゐる。樂懸は堂上、登歌は堂下において奏されたから、自ら音樂の種類も異なる。そして樂懸は唐制によると王には宮懸、諸侯には軒懸、卿大夫には判懸、士には特懸を用ゐるといふ區別があつた。宮懸は四面に樂器を設け、諸侯は北面して王に仕へるといふ意味で南面を除き、判懸は南北を除き、特懸は東一面のみを殘すのである。軒懸は宋代に軒架と改稱された。宋が高麗に雅樂を賜つた時、宋は高麗を諸侯として遇したので軒架を賜つた。朝鮮雅樂が登歌と共に樂懸四種を設けず、樂懸は軒架の

みを設け、これを登歌に對立せしめたのは、かくの如き事情によるのである。

このやうな純形式上の理論は、いふまでもなく支那古來の禮樂思想に基くのであるが、その禮樂思想は、儒學の敎化事業を如何に助けたであらうか。今日朝鮮に殘る雅樂が、唐乃至宋の制度を遺し傳へてゐるとしても、その唐制は果して古來傳へられたものであるかどうかは疑はしい。抑々儒敎の禮樂思想が基礎づけられたのは、前漢（西紀前二世紀）であるが、儒敎の懷古的思想は、自らを固定せしめ、今日に至るまで少くともその形式の方面では發展する所が頗る僅少である。從つて雅樂は前漢以來古制を保存することのみが、唯一且つ最善の方法とされた。孔子の時代には善を盡し同時に美を盡した音樂も、美の發達を止められてからは、遂に死物と化さざるを得なくなつた。その證據には、歷代の儒學者が雅樂の保存と普及に如何に努めても、藝術として殆んど超時代なものになつた雅樂は、實際にはさつぱり行はれなくなり、藝術的に進步した俗樂

や胡樂のために壓倒されて幾度か湮滅に瀕して唐代に至つた。從つて唐制は外形上古制を復活したと稱しても、實際の音樂は音譜もない當時においては、正しく復活されようもなかつたに相違ない。かく考へて來ると今日傳存する朝鮮雅樂は、その形式においても內容においても、古樂の保存を理想とする禮樂としては頗る賴りないものと思はれて來る。しかも百尺竿頭一步を進めて、漢代に基礎づけられた雅樂は、はたして「韶」の樂——孔子の雅正なりとした音樂を正しく傳へたか否かを考へて見るに、これすら疑はしい。孔子が考へたやうに眞の音樂は善と美とを兼ねるべきであるならば、古樂をのみ尊しとする禮樂思想は矛盾を含むといはねばならない。こゝに漢以來の儒敎實踐における固定性の弊害がまざまざと暴露されてゐる。

嚴密な史的考證によつて、筆者は右の如く朝鮮雅樂の禮樂としての價値を疑ふのであるが、しかしその存在價値を全面的に否定し、田邊氏が擧げられた某

氏の言の如く、全く博物館的存在であると考へるわけでは決してない。正直の所、俗惡な流行歌を聽くのよりはこの放縦を聽く方がどれ程か氣持がよく興味深いかわからない。なるほどこの雅樂の音樂技術は低い。いかにも單純な五音階(ペンタトニック)の緩漫な旋律は、支那古代の原始的音樂を想はせる。その旋律は南洋やアフリカの原始民族の間に歌はれてゐるものと遠く去るものでない。しかしこの單純なものを、相當に進歩した形式の上で、單なる感情の衝動的表現ではない洗練さをもつた奏法で、堂々と演奏することは、何かしら確固たる根據なくしては行ひ得ないことである。我々は朝鮮雅樂より技術を學ぶことはまづないであらうが、精神をくみとることは出來るのである。我々が過去の傳統に對してとるべき最も重要な態度はこの點にまづありはしまいか。

朝鮮雅樂に關聯して日本雅樂についても考へてみよう。人々は屢々朝鮮雅樂と日本雅樂を誤つて混同するが、これは全く別のものである。抑々支那には古

來雅樂と俗樂が對立してゐた。俗樂は時代によつて變遷し發展した藝術的音樂であるが、雅樂は前述の如く固定して變らない所の禮樂思想の一形式である。隋唐時代に日本に流入して奈良、平安朝の音樂となつたのは唐代の俗樂であつた。これが我が宮中に永く行はれて、今日雅樂といはれるに至つたのである。朝鮮には唐宋時代に支那の雅樂と俗樂とが同時に渡傳し、今日の李王家雅樂を形成した。しかし眞に雅樂といふべきものは支那雅樂を繼承したもののみに限る。

今日高貴な藝術の香をもつ日本雅樂が、かつては禮樂思想によつて、雅正ならざる俗樂であるといはれたことは、如何なる意味を有するのであらうか。まづ前述の如き禮樂思想の誤れる實踐が指摘されねばならない。自ら高しとしてゐた雅樂は、はたしてそれほど高い藝術であつたか疑はしいと同時に、禮樂思想においては卑俗なものとされてゐた俗樂は、決してそのやうなものではなか

つた。雅樂は「善」においてはあまりに高く評價されると共に、俗樂は「美」においてあまりに低く評價されたわけである。史實について見ると明かなる如く、唐時雅樂は名ばかりの存在で俗樂が全盛を誇つてゐた。これは惡貨が良貨を驅逐する意味のみではない。眞實の「美」が、僞れる「善」を壓倒したとでもいふべきであらう。日本雅樂が朝鮮に渡つた支那雅樂ではなく、當時の俗樂であつたといふことは、洵に興味ある、又考へさせられる事實ではないか。

（なほ李王家雅樂は支那雅樂と共に俗樂をも移入し、これを朝鮮化して創つた鄕樂をも含んでゐる。これは藝術的に優れたものである。誤解を招かぬために一言しておく。）

さて最後に飜つて我々の現代について省察してみよう。我々は藝術の眞義が、「美」と「善」の一つの窮極にあることを過去の經驗によつて敎へられた。しかし問題は何が美であり善であるかにある。それはこの文の冒頭に述べたやうに、歷史と生活とに基いて考へられねばならない。かつて奈良、平安朝に日

本は支那音樂の移入によつて躍進した。當時の音樂は印度音樂を中心とする西方音樂の影響によつて成つたもので、この時代はいはば國際的世界的な時代であつた。現代の日本はあたかもこの時代を繰返す如く、西洋音樂の移入に最も大きな力を盡してゐる。しかし歷史は繰返さない。奈良、平安時代と現代の相違の一は、同じ西方音樂であつても、一は十數世紀前の亞細亞の音樂である印度音樂であり、一は近代及び現代の歐洲音樂であること、他は二つの時代の間に、國民音樂の時代ともいふべき時代があつて、日本をはじめ亞細亞の各地方に獨自の音樂が成立したことである。世界的資本主義の文明は、我々の生活を一變せしめると同時に、音樂藝術をも一轉させる。我々は西洋音樂を今後數十年、或ひは數百年かゝつても徹底的に移入し研究するであらう。しかし我々には既に立派な傳統がある。それは單に日本の傳統のみではなく、東洋各地において成立した各音樂をも含んでゐる。今日まで我々は西洋音樂の研究に急であ

つたために、我々の傳統に對してあまりに無知であつたことに氣付く必要がある。かつて眞美をもつた支那俗樂を取り上げて、これを香氣ある雅樂にまで高揚せしめた藝術的矜持を得るには、我々はより多くの困難を覺悟せねばなるまい。

（昭和十五年一月）

印度音樂とその東流

一　南亞細亞系統の音樂

東洋は一般に同種の音樂をもつと考へられてゐるが、これは所謂西洋音樂に對比してのことであつて、東洋各地の音樂は互に異るものを多分に有してゐる。例へば日本・支那・印度・アラビアの如きは、それぞれあらゆる點においてて獨特の音樂をもち、各々の音樂が一つ一つ獨立して西洋音樂に對立すべきであるといふも過言ではない。事實我々は相當の訓練なくしては、印度や南洋の音樂を心から好きになる程に鑑賞するわけには行かない。そして支那の音樂が

劇音樂としてあまりにも制約されたため、少しく邪道に陷つた觀のある今日では、日本が學ぶべき音樂は南亞細亞系の音樂である。

こゝに南亞細亞系の音樂といふのは、全亞細亞より東亞（日本・支那・滿蒙）及び北亞（シベリア・外蒙・新疆省・西藏）を除く範圍の音樂、卽ち南洋（印度支那半島・東印度諸島）・印度・アラビア・イランの音樂を指すのである。これらの音樂は、その一般文化におけると同樣に、自然的條件において共通性を有し、殊に歷史的には密接に關聯づけられてゐる。尤も南洋には南洋の風土による特徵があつて、印度と同一視すべからざる點があり、アラビア・トルコ方面の囘敎音樂は、印度・南洋の如き海洋性をもたない點で異つてゐる。たゞしかしこの南方系統の音樂を、東亞或は北亞の音樂に比較する時には、南方系音樂の內部相互の相違とは質的に異るものが見出される。

一聯の連りの上にある南亞系音樂の中で、その藝術上の高さからいつても、



第十七圖　ジヤラタランガ（碗琴）
（碗の中に水を入れて音律を調節する、近代のもの。
「回教音樂の東流」參照）

また歴史的重要性から見ても、最も大きな意義をもつのは印度音樂である。從つて南亞細亞系の音樂を論ずるには印度を中心として考へることが最もよい方法であるともいへよう。この小論稿は、印度を中心として南亞細亞系の音樂を考察し、これを東亞其他の周圍の音樂に比較し或は關聯せしめつゝ、その特異性を探り、更に東亞への傳流の事實を辿つて、東洋音樂史上に有する意義を攷究してみようといふのである。

二　印度音樂の歴史と現狀

印度音樂の現狀は、その內容が豐富なるに正比例して複雜多岐を極めてゐる。それは國土の廣大にして少くとも二種以上の氣候を含むために生ずる風土の差であると同時に、變轉の烈しい歴史の所產でもある。從つて印度音樂の現狀は、その歴史を考へずしては、その眞相を知ることが出來ない。

印度音樂の淵源は、いふまでもなく、西紀前廿世紀以上と推定せられる石器時代に溯ることも出來るが、最初の印度民族の音樂と稱すべきものは神々への讚歌なる四つのヴェーダであり、殊にその最初のものたるリーグ・ヴェーダである。このヴェーダは確かに唱はれたもので、七音階は未だ用ゐられなかつたが、メトリーク(韻律)についての規定があり、それが發達して音階となつたのであ

る。西紀前千年以上の太古の音樂といへば、バビロン・アッシリヤ、エヂプト及び支那の音樂が數へられるのであるが、それらの音樂文化に比肩して、優るとも劣らぬ音樂が印度にはあつた。これは現代の印度人が、その音樂に對して我々の想像以上の愛着と誇りとをもつてゐることの最もよい證據である。



第十八圖　タブラ（右）とバヤ（左）
（合奏に必ず用ゐる代表的な太鼓で高度の技術を以て奏する）

ヴェーダ音樂に續いて佛教音樂の時代が、大體西紀前二世紀頃より西紀後七八世紀まで續く。造形美術をはじめ文學、哲學、演劇等において印度が未曾有の華麗なる佛教文化を以て世界に君臨したのはこの時代であつて、音樂も亦劇藝術と結びついて、最も大きな發

展を遂げたのであつた。今日の印度音樂の中心をなす器樂に用ゐられる樂器の多數はこの時に現はれ、又音樂の理論が基礎づけられたのは、有名なバーラタのナーチャ・サーストラ（五世紀頃）においてであつた。

次に回教文化の印度を席卷したことは、音樂にも大きな影響を殘した。一時はそのために印度音樂の發達が阻害されたともいはれる。アクバール帝の時代の著名な音樂者の名の中に、ヒンヅー人は僅々數名しか見出されない程であつた。しかしその暗黑時代に續いて、回教の嚴しい壓迫を押しのけて、傳統的な音樂が再興し、回教音樂を多分に吸收して、新しい姿において發展を始めた。サルンガデーヴァがサンギータ・ラトナーカラを書き、印度各地の古今の樂理を集成したのもこの頃であつた。こゝに今日の所謂ヒンヅー音樂が成立し、現代に及んだのである。

かく歷史的に眺めた後、現代の印度音樂を見ると、その複雜な相貌のよつて

來る所以も自ら明かとなつて來る。現代の印度音樂は、佛敎音樂時代以來の古い傳統と回敎音樂との融合したヒンヅー音樂である。

又最近歐洲音樂との接觸も多少の影響をヒンヅー音樂に及ぼした。例へば演奏の困難なるサーランギに代へるにヴィオリンを以てし、また印度音樂に最も特徴的なるドローン（基音を長く引きのばして鳴らし、旋律をその上に奏する）を演奏するために便利なハルモニウム（小型オルガンの一種）を用ゐてゐる。更に一オクターブを二十二のスルチ（律）に分つた古來の音階を棄て、西洋音樂の十二平均律を採用した通俗歌謠曲の如きは、現代印度音樂の新しい姿ではある。しかし注目すべきことには、我々が想像する程に强い影響は見られない。實際現代の印度人は、歐洲音樂それ自身を殆んどうけ入れようとはしない。それは印度人が、古い傳統を有する印度音樂——廣くいへば文化——に、絕對的な誇りをもつてゐるからである。これは西洋音樂を著しく採用しつゝある我が國とは好對照を

なしてゐる。

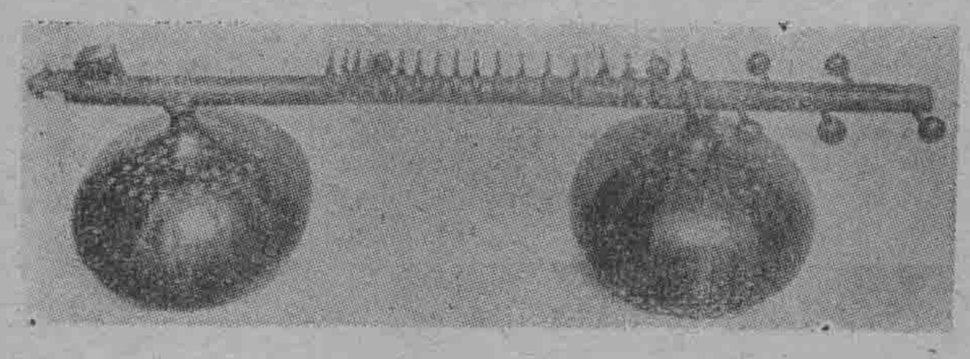
印度音樂の現狀について、その歷史性と共に注意すべきは、その地方性であらう。

印度は行政的に多數の州に分割され、地方によつて言語を異にするため、その文化も一見著しく分割されて、互に相違する如く見える。同一樂器が地方によつて異る種々の名稱をもつ例は尠くない。例へば蛇遣ひの用ゐる笛として知られてゐるプーンギは古く梵語では tiktiri、パンジャブ語では binjogi、タミール語では pambunagasuram、テルグ語では pamulanagasaram、ヒンヅー語（印度の標準語）では pungi、pangra、或は tonbitunbi などといふ。名稱の差に從つて樂器にも多少のヴァライアテイがある。絃樂器中で代表的なヴィーナの如きは、北印度の標準的な Mahati vinā（第十九圖）をはじめ、十數種以上に上る。このヴァライアテイは殊に南北印度において著しい差がある。卽ち南印度

は海洋性の風土を基とし、より多く古の傳統を傳へてゐるのに反し、北印度が大陸的風土を基とし、より多く回教音樂化してゐる（但し音樂それ自身は、このやうな外的な相違ほどに變つてはゐないが）。

三　印度音樂と南洋

印度音樂の擴散は、佛敎音樂時代に最も著しかつたが、これを大別して三方面に分つことが出來る。西方への流出は最も少く、時代も古い。例へば佛敎時代の代表的な絃樂器たる棒狀のリュート（多く五絃で、支那の五絃琵琶の淵源である）は南印度に太古よりあつたといはれるラヴァナストロンといふ弓奏樂器と共にペルシャ・アラビアに入り、レバーブとなり、後に遠く歐洲にまで流れてヴィオリンの一方の元祖となつたと考へられる。しかし印度音樂の擴散は、北方陸路



第十九圖　マハテイ・ヴィーナ

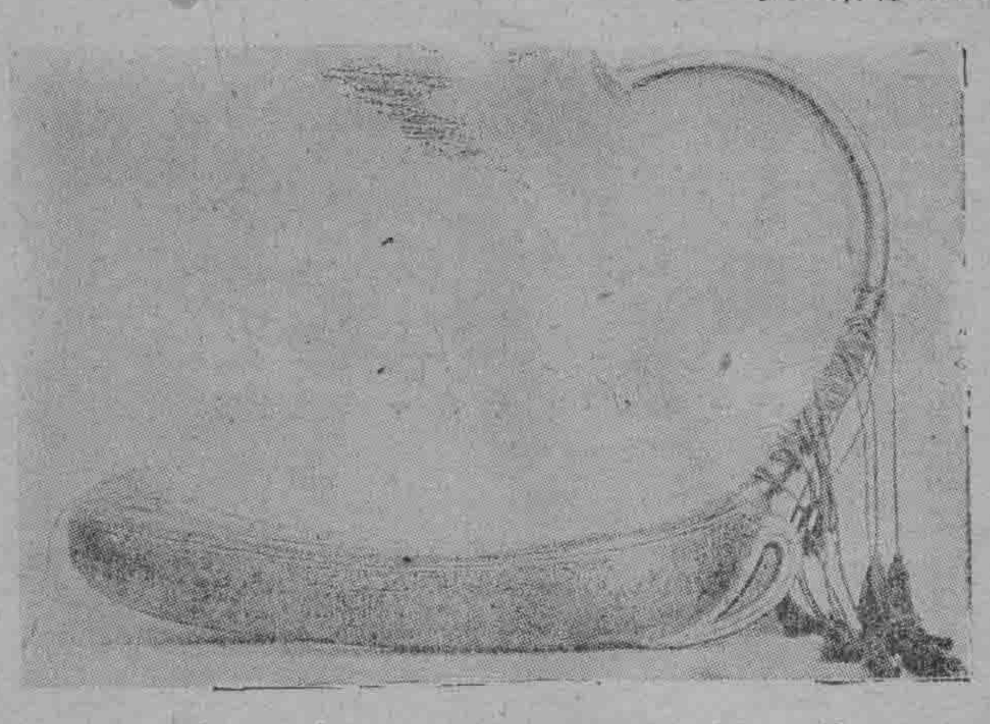
を經由しての東亞への流出と、南方海路を越えての南洋への渡來が主なるものである。

佛敎音樂の渡海がいつ始まるか明確なことは知り難いが、恐らく佛敎の渡來と殆んど同時であつたらう。唐書といふ支那の史書の卷二二二下南蠻傳に、今日のビルマに當る驃國の音樂についての詳しい報告が書かれてあるのによると、當時（唐末―八世紀頃）のビルマには、

鈴鈸、鐵板、螺貝、鳳首箜篌、箏、龍首琵琶、雲頭琵琶、大匏琴、獨絃匏琴、小匏琴、横笛、兩頭笛、大匏笙、小匏笙、三面鼓、小鼓、牙笙、三角笙

の如き樂器があり、

佛印驃、讃娑羅花驃、白鴿驃等の樂曲が行はれてゐた



第二十圖　ビルマのツァウン（現在用ゐる）

といふ。樂曲（全部で十二曲）の大部分はその說明によつて印度音樂なること明らかである。樂器が印度樂器の輸入であることもいふまでもあるまい。ことに佛敎音樂時代の樂器の一つとして鳳首箜篌のあることは興味深い。これは今日のヴィーナ（匏琴）が七八世紀に出現する以前に同じくヴィーナとよばれた弓形ハープであつて、北方西域を經て支那に入つたこともあり、佛典に「尾那」等と書かれてゐる。

現代印度では弓形ハープは全く亡びて

第二十一圖　印度の弓形ハープ
五絃リユート（中印度パヴァヤ出土）

ゐるが、ビルマでは今日でも用ゐ、tsaun と稱してゐる（第三十圖）。ツァウンはペルシャ語のチェン Tchen と同系統の語であるが、ペルシャ語のチェンは規矩(かねさし)型ハープ（正倉院御物の竪箜篌と同種、所謂アッシリア形ハープ）である。鳳首箜篌と同じく佛教音樂の絃樂器中代表的な棒狀リュート（多くは五絃で支那に入つて五絃琵琶となつた）も龍首琵琶、雲頭琵琶の名の下に現れてゐる。

匏琴は現代のヴィーナである。現代のヴィーナは七八世紀頃出現した樂器で初めの頃は匏も小さく、絃も一絃乃至二絃にすぎず、從つて奏法も音樂も單純な

ものであつたらう。この樂器は隋の時（西紀五八一——六一八）林邑（今のカンボヂャ方面）を經て支那に東傳した。當時の支那の史籍（通典）に

『煬帝が林邑國を平げて、扶南の音樂人を獲たが、その有する匏琴は陋にして用ふるに足りない。たゞこの音譜は之を天竺の樂器に移した。』

とあるのによると、この樂器も佛敎の樂器であつて、今日の如く發達してゐなかつたと見える。匏琴のヴィーナが現代印度に盛んになつたのに反してビルマでは亡びてしまつたのは、鳳首箜篌のヴィーナの場合と正に反對である。

印度樂器の多く流入せる中にも、旣に今日のビルマ乃至印度支那方面特有の樂器が混つてゐることは興味あることで、その例を匏笙及び箏に見る。箏はその說明から考へると、今日迄ビルマの Migyaun といふものにあたる如く思はれ、四脚を有するといふのは、今日のシャムのタケなどを想像させる。この樂器が支那の匏に似た故に、假に箏と記したのであらう。匏笙は確かに今日のラ

オス系の笙をいふのであらう。この二つは印度の樂器には見られない。

印度支那への佛敎文化の渡傳は、ベンガルやアッサム地方を經て陸路をとつたと同時に、海を越えて林邑に渡つた。有名なアンコール・トム及びアンコール・ワットの彫刻にその跡を見ることが出來る。この海路の文化交渉は當然東印度諸島にも及んだ。ジャヴァの著名な佛敎遺蹟ボロブドゥールの壁間彫刻(口繪)には、前記の鳳首箜篌や琵琶の類が、他の多くの印度樂器と共に畫かれてゐる。

南洋方面における印度音樂の影響は、佛敎音樂時代を以て一期を劃する。ついで回敎文化が、印度を席卷せる後、南洋にまで流入し來つたのに伴つて、回敎音樂が印度を媒體として南洋に影響した。しかしその影響はさして强大なものではなかつた。むしろ、この時代は佛敎音樂を基として南洋風土獨自の發達をとげ、今日の盛況を見たのである。

しかし興味あることには、今日の南洋音樂の中心をなす各種の打樂器殊に旋律的打樂器が、既に佛教音樂時代に存在してゐた。アンコールやボロブドウールには銅鑼や木琴が畫かれ、前記驃國の樂器中にも、鈴鈸、鐵板の名の下に今日のゴングの類が現れてゐる。

四　印度音樂と支那

南北朝から唐宋に至る支那中世の音樂が、所謂西域樂によつて一變せしめられ、支那音樂史上に最も華麗な音樂全盛時代を現出したことは史上に明かであるが、この西域樂の本體は何であつたらうか。

印度音樂——當時の天竺樂が支那に渡傳した事實の史上に徵すべき最初のものは、隋書音樂志に、「晉の時、甘肅省の涼州に天竺伎が將來された」と見え

るのがそれである。南北朝以來この天竺をはじめ、康國（Samarkand）、安國（Bo-hara）、疎勒（Kashgar）、高昌（Turfan）、龜茲（Kutscha）等の西域樂が流入し、宮廷において大いに用ゐられた。そのため、雅樂は名目のみの存在となり、支那古來の俗樂である「清樂」なども影響をうけ、「法曲」といふものに變へられた。これら胡樂の本體は、その樂器、音樂理論等を攷究すると、印度の佛敎音樂であることが明瞭である。

最近卅年間に日獨佛英各國の考古學者の探檢によつて發見された新疆省の佛敎遺蹟乃至西域古都の遺蹟には、法隆寺壁畫と、印度、ガンダーラ美術の中間となすべき佛敎美術が多數遺存してゐる。殊に龜茲における見事な壁畫の中に多種の音樂舞踊が畫かれてゐる。その壁畫は龜茲古都における印度音樂の隆盛を示すもので、支那に流入した胡樂（西域樂）が龜茲樂を中心とすることと正に一致する。印度音樂は佛敎及び佛敎美術と同じ流に棹さして、西域を經て支那

に流入したのである。胡樂の代表的な樂器は、史書によると、
箏、竪箜篌、琵琶、笙、篳篥、五絃、横笛、鳳首箜篌、羯鼓、鷄婁鼓、答臘鼓、腰鼓、都曇鼓、銅角、銅鈸、貝、
等であつたが、箏と笙とが支那固有の樂器、竪箜篌、琵琶がイラン系の樂器、羯鼓と篳篥が西域自出なるを除けば、すべて印度の樂器である。
又隋の時代には龜茲人の蘇祇婆なるものが、西域の音樂理論「七聲五旦」を將來した。七聲は、娑陁力、鷄識、沙識、沙侯加濫、沙臘、般贍、俟利　と名づけられてゐる。これらはそれぞれ梵語 Sādarita, Kaisiki, Ṣadji, Sahagrāma, Sadava, Pañcama, Vṛṣa にあたり、印度四五世紀頃の音樂理論にほゞ一致する。唐の玄宗の天寶十三載に、俗樂二十八調理論が成立したが、それは名實共にこの西域を通じて傳つた印度の調理論に刺戟されたのである。

五　印度音樂と日本雅樂

我が奈良・平安兩朝の舞樂が、隋唐の胡俗樂を輸入したものであることはいふまでもない。今日雅樂として傳へられるものがそれであるが、印度音樂によつて一變した唐代の音樂をそのまゝ用ゐた雅樂の中に、印度音樂が多分にあることは、人々が想像する以上であらう。この印度音樂は唐を經て輸入されたものであるから、北方西域の陸路を越えて來たもので、南方海洋を渡つて直接日本に傳來したのではない。かつて高楠順次郎博士や田邊尙雄氏は林邑八樂は、佛哲及び婆羅門によつて、南路海洋を越えて渡來したと主張され、日本雅樂の調子の名「沙陀」は印度七音階の第一音 Sadja の轉音であると論ぜられたが、當時の大勢より見るに、再考の餘地があるやうに思はれる。婆羅門の渡來のこ

とは日本書紀に見えるが、佛哲の名は見えず、又「沙陀」は他の多くの調子の名と共に唐の俗樂二十八調の一として將來されたものに相違ないからである。

印度音樂の東亞への影響は、唐末に西域交通が止まつて以來絕えた。北方陸路交通に代つて南方海洋交通がアラビア人によつて開かれたが、旣に當時印度音樂はアラビア音樂の影響を受けてゐたので、東亞への影響はアラビア・南洋の音樂が多く、印度獨特の影響は見られなくなつたのである。（昭和十五年一月）

最古の印度音樂書

Bhārata—Nātyasāstra

一　ナーチャ・サーストラ發見の端緒

印度音樂研究の端緒は、人が想像する程に古くはない。サンスクリット研究に手を染め、インド・ゲルマン語（印歐語）學を打ち立て、近世歐米における印度學を創立するに功勞があつたウィリアム・ジョーンズ Sir Willam Jónes（一七四六——九四）の名は、讀者の中にも御存知の方があることと思ふ。印度音樂研究の端緒も亦、他ならぬこの人にあることは不思議なことではない（註一）。文

獻を使用しての研究は、ジョーンズに續いて、Captain Willard, A. Campbell, W. V. Hunter, Tod James 等々が出で、漸次盛んになつて行くと同時に、他面、多數の探檢家、旅行者の實地踏査による樂器、歌謠その他に關する具體的な報告が、陸續と將來された。その多くは英人であつたのはいふまでもないが、中には著名なソンヌラー M. Sonnerat の如き佛人もあり(註二)、この實地踏査による資料蒐集こそ、後に獨英佛における東洋樂器學發祥の一端緒となつたのである。しかし當時においては印度音樂研究の主力は英國人の手にあつた。たゞこの時代の研究は、インド自身の文獻(梵文)によつたのではなくて、多くは梵文の文獻を飜譯參照して編纂した波斯の音樂書であつた。例へばウィリアム・ジョーンズは、ミルザカン Mirza' Kha'n やアブルファズル Abu'l Fazl 等によつて、Sarngadeva, Somanatha 等の著名な印度音樂書の一部を知つたのである。所が、文學、言語、歷史等の方面において盛んに行はれた梵語

文獻蒐集の結果として、少なからぬ梵文音樂書が發見され、India Office をはじめ、Cambridge 大學、Bodlleian Library, Tanjore 宮殿、其他多數公私の圖書館或は文獻館に保存されるに至り、こゝに勃然として、梵語文獻による印度音樂の本格的な研究が始められたのである。殊に古代においては音樂と不可分の關係にあつた演劇が、文學の一部門として研究された結果、音樂史料もこれに附隨して多數發見され、研究されるに至つた。この方法による最初の論文としては、J. Grosset のバーラタに關するものがあり(後出)、又最初の纏つた著書としては、有名な Captain Day(C. R.)の The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan, London 1891(註三)を擧げなければならない。ついで A. H. Fox-Strangways, E. Clements, Anada Coomaraswamy, P. R, Bhandarkar, H. A. Popley, J. Grosset 等がすぐれた著書或は論文を發表し、印度音樂の歴史が漸次闡明されて來た。これら印度音樂史概

說書の中では、巴里國立音樂學院によつて編纂された Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Coservatoire, Paris, 1913 第1部歷史第一卷において J. Grosset の執筆せる印度の部分が最も完備してゐる。他方古く旅行家の見聞や、Captaih Day 等の周密な調査によつて、印度は實に樂器資料の豐庫であることが判明し、英の Carl Engel に始まり、獨の Curt Sachs, E. Hornbostel 等によつて大成され、佛の Andre Schaeffner 等によつて、更に深められつゝある世界比較音樂研究又は比較樂器學の重要なる一區域として學者の注目を集めてゐる。

今日の印度音樂研究の大勢は以上述べたやうに、文獻的史的研究と、樂器學的研究の二つに大別出來るのである。今、後者は一まづ措き、前者について更に詳細に考へると、最近殊に注目すべき研究上の新傾向が興りつゝあることに氣附かずにはをられない。

從來の文獻による印度音樂研究家が多くは梵語學或は梵文學の畠から出てゐることはいふまでもない。Bhandarkar, Simon, Grosset 等はその例である。所が最近になると、これらの研究家或はその門弟の人々が、音樂を專門に研究し始め、從つて從來の啓蒙的、概說的でなくして、個別的、部分的なより深い學術的研究が發表されるやうになつた。この間の代表的な研究家として、詩聖タゴール翁の一族である Raja Sourindro Mohun Tagore と Richard Simon がある。前者（註四）はベンガル音樂協會等を創立して、印度音樂の復興、保存に努力し、他方三十數種にのぼる著作及び論文を發表し、就中、それまでの印度音樂研究論文を一括して一書とした Hindu Music from various Authors. を以て著名となつた。彼は音樂における功勞によつて印度帝國勳二等（Knight Commander of the Most Eminent Order of the India Empire）に敍せられたが、彼の功績は、學的研究よりは、古典復興運動を起し、印度本國における

る音樂研究の風潮を醸成したといふ點にある。これに對してシモンは、文學出の人であるが（註五）、Somanatha をはじめ、多數の梵語文獻の飜譯並びに研究を發表した。

これらの先覺者の指導或は示唆によつて漸次醸成された印度音樂研究熱は、最近に至つて更に深く細く學術的となつてきた。そしてこの研究の對象として、まづ注目されたのは、印度最古の音樂書としての、Srinissanka Sarngadeva 著 Sangīta-Ratnākara 及びそれよりも古き Bhārata Nāṭyaśāstra の二書である。前者は（註六）、西紀十二世紀の著で、今日大體古のまゝに殘つてゐたので、比較的早くより其の存在と價値とが認められ、ウィリアム・ジョーンズも引用してゐる程であつて、バーラタが世に出るまでは、印度最古の音樂書といはれてゐた。ところが二種のマヌスクリプトによつて一八六一年及び一八七四年にバーラタの音樂書が、世に紹介されるに至つて、サルンガデーヴァの書は、鼻祖

の位置を譲らねばならなくなつた。バーラタの意義は、この一點でも大きいのであるが、決してこれのみには止まらない。私は東洋音樂史研究上、小さからぬ意義をもつ本書について、早くより大いなる關心をもち、それに關する文獻の蒐集に努めてゐたのであるが、近時、一二の主要なものが手に入つたので、印度音樂史研究の動向を概觀する副目的をもかねて、本書の内容を簡單に解說し、印度音樂史上の意義、その研究、版本等について略述して、この方面の研究に志す人の便に供したいと思ふ。なほ、日本支那の音樂史研究との關聯といふ最も興味ある問題についても多くの語るべきものをもつてゐるが、他日の機會に譲ることとする。從つてこの一文は、研究といふよりは、むしろ印度音樂研究の動向の一面を語るものとしてお讀み願ひたいと思ふ。

二　バーラタの年代

Bhārata の Nātyśāstra は、元來、劇に關する修辭、詩、模倣、音樂、韻、文法、舞踏、聲法、表情、ミミーク(無言劇)等の凡る事柄について記述したもので、三十六章（或は三十七章）（註七）より成り、その中、第二十八章より第三十三章に至る六章が音樂の部分に充當されてゐるにすぎない。それ故、本書はむしろ印度劇研究上の關鍵となるべき史料として早くより注目され、從つてその研究は主として梵文學の領域において行はれたのであつた。かくの如く、本書は元來演劇史料であるから、音樂の專著としては、前記のサルンガデーヴァが最古であるといはねばならない。しかし、この六章の內容卽ち記述の範圍乃至方法（組織）は、サルンガデーヴァのそれと相似し、この後の音樂書の形式及內容の起源を

なしてゐる。換言すればこの音樂に關する六章は、それだけを取出せば、音樂專著の最初のものたる資格を十分に有してゐると考へられるのである。

本著の價値を知るためには、まづその著作年代について考へねばならない。この問題は、演劇に關する最も古い書として本著を注目研究せる文學史側において十分に考究し盡された所であるが、諸説紛糾して今日なほ解決困難なる課題として殘されてゐる。一般に印度古代の書は、成立年次の明かなものが洵に少い。多くの場合、最初の著書より今日我々が手にする書に至るまでには、數世紀の年月を經、幾多の增補改變が加へられてゐるのであるが、それのみならず、最初の著作者が不明であるために、遂には史的實在か否かすら疑はれるやうな人名に著者を假託する場合すら屢々起るのである。

バーラタのナーチャ・サーストラの場合も亦、その例に漏れない。まづ本書は、今日吾々が讀む四つのヴェーダの外にあつたといはれる第五番目のNāṭya-

veda（Brahma によつて著された劇に關するヴェーダ）の思想を、百科全書的に綜括してはじめて文字に上したものであると考へられてゐる（註八）。ところがこの仕事をした人物卽ち Bhārata といはれてゐる著者が確固たる史實上の人物であるか否か不明なのである。第一にバーラタの傳記を知る史料は少しもなく、傳說的なことすら傳へられてゐない。たゞバーラタと殆んど同時といはれ、少くともバーラタを引用せる者の中で最も古いといはれる Kalidāsa の著において、バーラタは Bhārata muni（聖賢）といはれ、又 ṛsi（聖仙）の名を冠せられてゐるが、これによつても彼が史的實在の人物であるかどうか洵に疑はしく思はれる。リヨン大學の梵語學者 Paul Regnaud は、bhārata なる語は、ヴェーダ時代に起源を有する普通名詞から發した傳說的人名であらうと考へ、bhārata の語根は bhar（持ち運ぶ）にあり、bhārata は古代犧牲祭において、神と人との間の使者の意であり、犧牲祭の主神の意味となり、遂にそれが犧牲祭の主要素

なる演劇音樂舞踊等の神として考へられるやうになつたのであつて、それは、古代ギリシャにおける、詩に對する Orphée 或は Musée の意義と同樣であらうと考へてゐる(註九)。かくの如き考へ方によれば、バーラタの實在は十分に疑ひ得るのであるが、しかし、完全に彼を否定すべき證據も亦ないのである。かくして本書の成立年次は不明に屬することとなるのであるが、たゞこゝに殘される問題として、本書が何時、如何なる徑路を經て固定し、今日の形に至つたかといふことを調べるのが、本書の成立に關して知ることの出來る唯一の方法なのである。

三　ナーチャ・サーストラの年代

著者の傳記の全然不明なる本書の、絕對的な成立年次も亦一定せざることは

當然であらう。この年次を出來る限りの範圍において明かにしようとする試みは、幾度か行はれたが、その方法を大別すると、まづ（一）本書を引用せる史料よりこれを推定する法、卽ち前後の史料との關係より推斷する方法があり、次に（二）內容を檢討して、周圍の狀勢と比較する方法があり、更に（三）音韻學上の智識に基いて年代を決定する方法等がある。內容はこれを全體と特に音樂の部分とに大別できる。といふのは、印度古代の書籍成立の通例として、本書が部分によつて成立年次を異にすることがあり得るからである。

バーラタの年代についての最初の考說に屬するものは、Richard Pischel の論文（註十）で、こゝでは六七世紀の交とされてゐるが、この論文を偶目する機會を得ない私は、詳しいことを述べることが出來ない。たゞ後の學者の批評によるとこの考說は、試見の域を脫してゐないやうである。次にバーラタの本格的な研究を創めた Joanny Grosset は、まづ最初の論文（註十一）では紀元前二

世紀頃より紀元後二世紀頃までの間と考へたが、その根據は殆んど示されてゐない。ついで著名な梵語學者にして同時に支那史學乃至東洋史學の耆宿といはれた故 Sylvain Lévi は本著の絕對年代の存在せぬことを斷言し、一二の書（後述）よりも以前であることのみを指摘した（註十二）。ついで前記グロッセーの師たる Paul Regnaud は、今日我々が讀んでゐるバーラタは、四世紀前半の Kalidāsa の時には旣に存在したと斷言し、この書の修辭上の單純さより推測すれば、紀元一世紀頃に屬するといつてゐる（註十三）。グロッセーも恐らくこの師の說に據るのであらう。ずつと後にドイツの梵語學者 Bernhard Breloer は、バーラタに關する音樂的硏究の論文でこの說を採用してゐるやうである（註十四）。

かくの如き、比較的古い時代にもつて行く說に對して、早くとも四世紀、大體五世紀より六世紀の交とする考說が、數人の手によつて支持されてゐる。梵文學者として著名な Rao Bahadur P. R. Bhandarkar は、本書を引用する周圍

の史料關係と、本書の有する內容(音樂の部分)と相互關係ある書籍との關係との二方面より推論して、本書は、Kalidasa よりも以前、Amarakośa より以後の書で、少くとも四世紀以前には溯らないと斷定を下した(註十五)。又今日ではグロッセーについで最も大きい研究をなしてゐる英國の A. H. Fox-Strangways は同樣の考へ方によつて、紀元五〇〇年頃に推定年次を置いてゐる(註十六)。そして、これ以後に出た音樂的研究は、大抵この考定を據り所としてゐるやうである。我々が多く手にする Clements “Introduction to the Study of Indian Music, 1913. Ethel Rosenthal” Music and Musicalinstruments of India”, 1913. Popley” Indian Music”, 1921 等はいづれも五世紀ー六世紀の說であつて、それは音樂的內容の檢討によるのでもあるが、文獻的根據は Fox-Strangways を蹈襲してゐるに相違ない。

ついで、新しい見界を示したのは、印度演劇史の代表的名著 “Die indische

Drama" を著した Sten Konow であつて、彼は前記バンダルカールの說を根據なきものと批判し、最近新に發見された Bhasa なる詩人の劇を、西紀一七五—二〇〇年の間の著と考へ、その中に引用されてゐるといふ理由によつて、バーラタを二世紀又はそれ以前と斷定し(註十七)、Grosset, Regnaud, Breloer 等と同一の結果に到達してゐる。

今、以上に列擧した諸說を比較し通察すると、年代的には、紀元一二世紀に置くものと、四五世紀に置くものと二大別され(註十八)、方法的には、修辭上または內容上の全般的な傾向が周圍ともつ關係を中心に置いて考へる方法と、本書を引用する書によつて年次を限定して行く方法とに分たれる。そして後者は論理的乃至學的には眞面目な方法であるが、むしろ消極的な限定法であつて、その上限を積極的に決定することが出來ないし、又新なる史料が出現すれば、立ち所に崩壞すべきものである。今もし、コノフの bhasa に對する年代考定

が正しいとすれば、バーラタを二世紀にまで溯らせることは、二つの方法の一致して支持する所となり、最も妥當な推定であるといふことが出來よう。

四　音樂的內容と年代

ところが、最後に殘つてゐる問題は、音樂內容が果してこの推定と矛盾なきを得るやである。五世紀說は主として音樂的研究に基くのであるから、この問題は最も愼重に檢討すべき點であらう。そしてこの問題を取扱ふことによつて、バーラタの印度音樂史上に占める音樂的意義を一通り考へて見たいと思ふ。

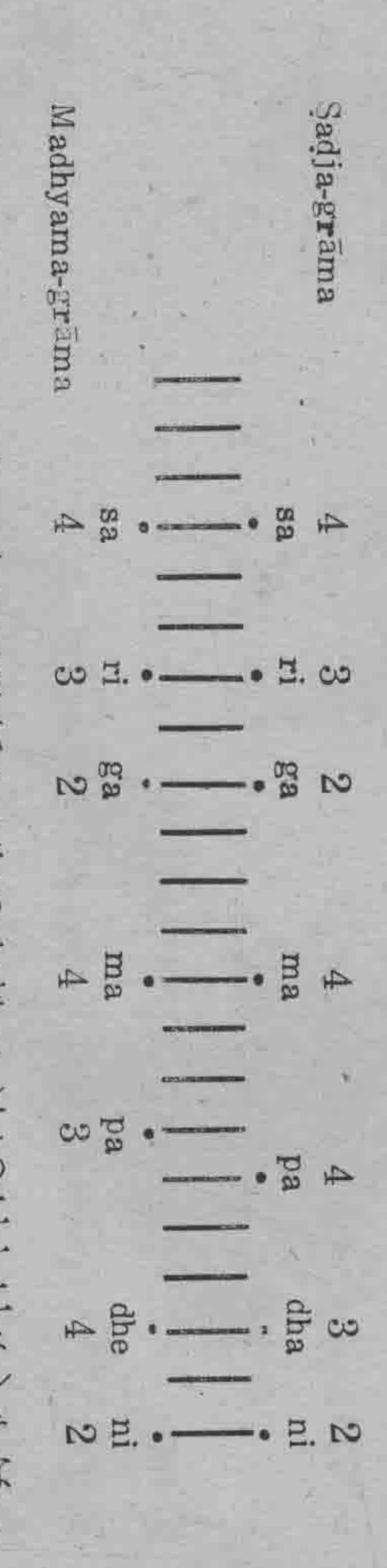
バーラタのナーチャ・サーストラの內容を取扱ふに際して、無視することの出來ないのは、そのテッキストが、如何にして成つたかを知ることであるが、これについては後に述べるとして、先づこゝに本書の內容を簡單に紹介しよ

う。バーラタのナーチャ・サーストラは、全三十六章の中、第二十八章より第三十三章に至る六章を音樂のために割いてゐる。第二十八章は、音律、音階、調に關する記載を含み、第二十九章は絃樂器に關する章で、viṇā, vipanci 等の說明があり、其他歌に關する記載を含む。第三十章は吹奏樂器、第三十一章はリズム、第三十二章は唱法、旋律、第三十三章は打樂器に關するそれぞれ記載がある。

さて、この諸々の記載の中で、本書の年代或は印度音樂史上の位置を知るに最も好都合なのは、第二十八章の音理論である。何となれば、印度の音理論は時代と共に變轉極りなかつたので、その發展の跡を辿ることによつて、印度音樂史の年代が劃せられて行くからである。バーラタの音理論は、印度音理論史上のどこに位置すべきか、その大體を知ることは困難ではない。（この第二十八章は、幸に J. Grosset によつて佛譯されてゐる（註十九）。

バーラタによるに、印度の音理論は大體、三つのオクターブ(sthann)、七音(svara)、律(sruti)、音階(grāma)及び三種の調(mūrchana Tāna 及び Jāti)より成る。その中で、歴史的に特に注目すべきは、律、音階及び調である。先づ、印度の音律を最も特徴づけるのは、西洋の近世音樂や日本支那の音樂の如く、一オクターブを十二分したのではなくして、二十二等分したものであると一般にいはれてゐることである。このことは、バーラタ以前の文獻には稀にしか見えぬが(註二十)、バーラタにおいては、明かに書かれてゐる。一說には、二十二スルチのことは、バーラタを後に註譯した書の中に記されてゐたのが、誤つてバーラタの時既にあつたものの如く傳へられたのであつて、この時には、未だ七音があつたのみであらうともいふ。しかし、バーラタの二十二スルチは、決して註譯文にあるのではなく、堂々本文に記されてゐるのである(J. Grosset P. 57.)。これは更に次の音階(grāma)に關する部分にも明かに現れてゐる。卽ちバ

ーラタにおいては、七音より成るグラーマが、西洋音樂の音階(scale)の意に用ゐられ、一を Ṣaḍja-grāma 他を Madhyama-grāma といふ。各々、その七音は二十二スルチと次の如き配置に置かれてゐる。



この配置は一オクターブを分割し形成する所の音律としての二十二スルチなくしては起り得ないのであつて、これはバーラタが明かに二十二スルチの理論を既に持つてゐたことを證してゐると考へて差支へないのである。しかして、バーラタの次に來る Pañcatantra においては、Gandhāra-grāma が加はり、それ以後、グラーマには三種あることとなつて、十二世紀のサルンガデーヴァ

に及ぶのである。この Pancatantra は五世紀とも又四世紀とも又三世紀ともいはれる。バーラタはグラーマの理論においても、Pancatantra よりも古いことは明かであるから、バーラタの年代はやはり四世紀以前とする說がより妥當であると考へられて來る（註二十）。

次に西洋音樂の mode、支那音樂の「調」の意義に近いものに Mūrchana 及び Tāna と Jāti とがある。Mūrchana は七音の各音を主音とする七種の調で、これを裏返しにしたもの（順位を反對にしたもの）と共に計十四個あり、それが二種のグラーマに共通であるので總數二十八個が數へられる。Tāna は、六音或は五音における Mūrchana であつて、これも亦二種のグラーマに共通するが故に、總數八十四個に上る（內、四十九個が六音の場合、三十五個が五音の場合）。しかしかくの如き純數理的形式の調は、實用に供せられたとは思はれない。實用せられたのは、恐らくその一部であらう。（これは支那の八十四調や二十八調理論

の場合でも同様である。）そして、その一部は更に諸々のヴァライアティを附加された旋律型とでもいふべき多種多様の型をとる。これを Jāti といふ。バーラタにおいては、Mūrchana 及び Tāna に基いて十八個の Jāti が記されてゐる。Jāti は、バーラタより後に、印度の各地において、多彩な發達を遂げ、Raga といはれた。前記サルンガデーヴァのサンギータ・ラトナーカラは、正に印度各地のラーガを集成したものに他ならない（註二十一）。rāga の名の現れ始めるのは、七世紀に屬するといはれる Kudimiyamalai の文書の中であるが（註二十二）、それ以前に grāma-rāga の名の下に、Harivamsa (A. D. 400) に現れた。grāma-rāga は、grāma より rāga への發達の中間の段階をなすことを表したものであらう。Harivamsa が五世紀以前の書であるならば、grāma-rāga をまだ有してゐないバーラタは、それ以前でなければならない（註二十三）。又、Mūrcana の名は、バーラタ以後においては消失するが、Kalidāsa（四世紀）

にはなほ存し、Amarakoṣa（四世紀終末）においては消滅してゐるといふ理由から、バーラタは四世紀以前に溯り得ぬといふ、前述の Bhandarkar の說もある。

なほ Pañcatantra の理論に近く、バーラタよりも遲く、しかもなほサルンガデーヴァよりはずつと古い理論をもつ、Nāradasiksṣa なる書がある。本書の年代は不明といはれるが、音樂的內容上より推測すると、殆んど Pañcatantra と同時で、これより遲くても遠くは距つてはをるまい。本書には Mūrchana, Tāna と共に Grāma-rāga を記してゐる（註二十四）。Pañcatantra の年代如何によつては、バンダルカールの說もこの書によつて大いに左右されることとならう。

以上の如く、バーラタのナーチャサーストラの第二十八章の一部について考

へて見ただけでも、事態は非常に錯綜し、内容によつて本書の年代を決定するには、徹底的な研究の完了を俟たねばならないことが解る。從つて、今日の所では、本書を二世紀頃に置くか、四世紀以後五世紀頃にするかといふことは、なほ論議の餘地が多く、到底決し難いやうである。思ふに我々が今日手にする本書の内容は、或る一時代の全體的に纒つた音樂理論を、そのまゝ表したものではなくして、數時代に亙る理論の變轉發達を混然と一括して收めたものではあるまいか。これは原著が左樣であつたためでもあり、他方、この文書が今日の形をなすに至るまでに、後人の改竄（よくいへば增補）があつたためであらう。印度音樂史上に占める本書の位置について語るのは以上に止め、最後に本書のテッキストの成立事情について一言したい。

五　ナーチャ・サーストラのテックスト

本書の傳本の狀態が非常に惡いことは、グロッセー、レヴィはじめ多くの學者の一致して指摘する所である。第一に本書は獨立の原本として傳らず、後人の註釋をまつて初めて傳つた。このことが、確實なる本書の原著或は原著者の有無をまづ疑はせることとなつたのであるが、他面、非常に多くの註釋者が出たといふことは、本書が早くよりその價値を認められてゐたことを證してゐるともいへよう。その主なものに、Mātrigupta, Sankuka, Abhinavagupta, Paghunatha 等がある（註二十五）。

本書のテッキストを最初に發見し、發表したのは Fitz Edward Hall であつて、今日用ゐる文字 deva nāgari で書かれたこのテッキストの一部は一八

六一年にBibliotheca Indica 紙上に發表された。ついでW. Heymann はgrantha體で書かれたテッキストを發見し、一八七四年にこれをNacharichten von der Koeniglichen Gesellschaft der Wissenschaften und der G. A. Universitat zu Goettingen に發表した。前述のグロッセーの手に成つた第二十八章の飜譯及び註は（註二十）、この二つのテッキストに據つてゐる。その後、Fall の文書には他の一種が加つたので、前者をA、後者をBと名づけた。因みにHeymann の文書はCとよばれた。西北印度の Bikanir にある、Mahānāja の圖書館に、一八七三—四年の新しい手寫にかゝる二種の文書が所藏されてゐる。グロッセーの意見では、これは、A及びBとも關係があるといはれる。グロッセーによつてPa及びPbと稱されてゐる。一八九四年 Paṇḍit sivadatta 及び Kāsinath Pāṇḍurang Parab の兩人によつて、この文書が編輯され、Kāvyamāla Series の一つとして出版された。グロッセーはこれをKaと略稱してゐる。

The Nāṭyaśāstra of Bhārata Muni, 〔Kāvyamālā. 42〕 Bombay "Nirṇaya Sagara" Press.

一八九四年、グロッセーは、A・B・P・Kaの四種を考證して、サンスクリット文を以てまづ第十四章に至る第一卷を發表した。

Bhāratiya-Nāṭya Cāstram. Traité de Bhārata sur Texte Sanskrit. Paris et Lyon, 1898.

ついで一九二六年、Manavalli Ramakrishna Kaviによつて、更に完全なる版本が發表された。彼は、すべて四十に上る寫本に基いてこの版本を出したのであるが、この四十種について彼が研究した所によつて、嚮に出版された諸種のテックストの系統が明かになつたことは大きな研究にも等しい。彼によると四十の寫本はA及びBに二大別され、Aは北方系でより新しく、Bは南方系で古い。前者にはAbhimavaguptaを始め、その先行者等が屬し、後者にはSan-

kuka, 及びその先行者が屬する。この二者は、先に述べた如くバーラタの註釋家である。Kāvyamālā 版は、Baroda State の Ujjain 圖書館所藏のものを寫したもので、B系統に屬する。これに對してビカニールの二種の文書(グロッセーの Pa 及び Pb)はA系統に屬するといふ。(これは明かにグロッセーの考へとは反對であることは注目に値しよう。)この他、A系統には Malabar 文書があり、B系統には Nepal の Durbar 圖書館の文書が主要のものとして認められ、更にA B兩系統を折衷した Almorah 文書もある。Kavi のこのテッキストは、A系統に屬する Abhinavagupta の註釋附きのものであつて、多くの同系統の文書と校合されてゐる點、又 Kāvyamālā と系統を異にする點等において、重要性を十分に示してゐる(註三十六)。

Nāṭyasastra with Commentary of Abhinavagupta, In four Volumes. Central Library, Baroda., 1923.

Kavi のテッキストは、遺憾にも第一冊（第七章まで）しか上梓されてゐなかつたのであるが、一九二九年に至り、前者程に完備した校合と考證はないが、一と通り全貌を窺ふに足るものが出版された。

The Nāṭya Śāstra of Bhārata, edited by. Batuk Nāth Sharmā and Baldeva Upādhaya. (Kashi-Sanskrit Series. No, 60. Benares, 1929.)

さて以上の如く梵文テッキストは既に數種あるが、完全なる飜譯は未だ發表されてゐない。一部分の飜譯としては、前述のグロッセーの第二十八章、B. Breloer の同章の獨譯（及び詳細なる研究）があり、最近には、八章より十一章に至る舞踊に關する部分が飜譯（英譯）研究された。

"Bhārata" edited by B. V. Narayaswami Naidu, P. Srinivasulu Naidu and O. V. Rangaya Pantulu. Madras, 1935.

以上はバーラタのナーチャ・サーストラに關する極く一部を考へたのであつて、語るべき事柄はなほ多くあると思ふ。殊にバーラタの歴史的意義は、サルンガデーヴァにおいて更に明瞭になつて來るのであるから、サルンガデーヴァについても一言せねばならないがこれも他日に讓らう。こゝには述べられなかつたが、印度音樂の日本及び支那音樂に對する意義は洵に大きく、殊に佛教時代の印度の音樂（回教音樂の影響を受けない時代の音樂）は、日本支那と關係が深いのであるが、この時代に屬する音樂書はバーラタを除く外は寥々たるもので、バーラタの重要性は、こゝに益々大きくなるのである。近來、前記の如く多くの完備せるテッキストや飜譯が公表されることは、日本支那の音樂研究家にとつても洵に幸ひといはねばならない。

註（一）シーンズが一八七四年に初稿を書き、後補を加へた、On the Musical Modes of the

Hindu (Asiatic Researches, 1799) は印度音樂に關する最初の研究と云はれる。この意味において著名となつたこの論文は、後に屢々引用されるが、その全文は次の書に收められてゐる。

Rāja Comm. Sourindro Mohun Tagore 編輯 Hindu Music from Various Authors. Calcutta, 1882.

Ethel Rosenthal 著 The Story of Indian Music and its Ins ruments. Reeves, London, 1929.

Works of Sir W. Jonns (8 vols) Vol. I. P 413.

(二) M. Sonnerat; Voyages aux Indes Orientales. 2 vols 1782.

(三) 本書の最後に、當時までに發見された梵文その他各種語の文獻を多數表示してある。

(四) R・S・M・タゴールの印度音樂復興事業における功績については、Arnold Adrian von Bake; Die Bedeutung Rabindranath-Tagores für die indische Musik "Winner B i-trage zur Kunst u. Kultur Asiens" Band VI. 1931 を參照。

(五) シモンは、一九三四年八月逝去した。その印度音樂研究の要領を得た概觀は、Hehmuth von Glasnapp; Richard Simon "Zeitschrift der Deutschen Morgenländische Gese-

llschaft" Band 14 Heft I. 1935. に記されてゐる。

（六） 本書については、他の機會に更めて紹介せねばならぬ程、多くの語るべきことがある。田邊尚雄氏は「東洋音樂史」（東洋史講座第十三卷）八九頁に、本書が未だ充分に飜譯研究されてゐないといつてをられるが、今日では、歐米人の間でバーラタと共に、深く切り下げた研究が始められてゐる。

（七） Sylvain Lévi; Le Théatre Indien, Paris, 1890. pp. 11, pp. 297, pp. 311.
Sten Konow; Das indische Drama, Berlin und Leipzig, 1920. S. 1.
Bernhald Breloer; Die Grundelemente der altindischen Musik nach dem Bhāratiyanātya-sāstra, Bon, 1922. S. 22.

（八） P. Regnaud; Fréface a "Bhāratiya-Nātya-Cāstram-Traité de Bharata sur le Théatre" par Janny Grroset. Tome Premier, Paris, & Lyon 1898.
Sylvain Lévi; Ibid. pp. 11, pp. 311-12.

（九） R. Pischel; GgA. 1885. p. 763.
Sten Konow; Zur Frühgeschichte des indischen Theatres (Aufsetzte zur Kultur- und Sprachgeschichte Vornehmlich des Orients Ernst Kuhn zum 70. Geburstage

am 7. Februar 1916, München, 1916.

Sien Konow; Das indische Drama, Berlin u. Leipzig, 1920 參照。

(十) J. Grosset; Contribution a l'Etude de Musique Hindous (Bibliotheque de la Faculté des Lettres de Lyon, T. VI. Paris 1888.)

(十一) S. Lévi; Ibid. pp. 11-1?.

(十二) P. Regnaud 註八所記の文。

(十三) B. Breloer; Ibid. s. 22.

(十四) R. B. P. R. Bhandarkar; Contribution to the Study of Ancient Hiudu Music.

(The Indian Antiquaay, 1912, p 157-165.)

(十五) A. H. Fox-Strangwrys ; The Hindu scale, Appennix I (Sammelbände der Iternationalen Musikgesellschaft, 1907-1908. s. 495.

但しこの人の論證は十分に歴史的ではない。この說の信憑すべき點はむしろ音樂史的論證に置かれるべきである。

同著 The Music of Hindostan, Oxford, 1914, p 75, 105.

(十六) Sten Konow, Zur Frühgeschichte des indischen Theaters. Ibid.

Sten Konow; Das indische Drama, Berlin u. Leipzig, 1920. s. 1.

（十七）尤も、中には、兩說を折衷して、一世紀――五世紀の間とする者もある。(Rosenthal; Music and musical Instruments of India, 1913.)が、獨自の根據があるのではあるまい。

（十八）印度音樂研究の端緒は、かの William Jones の論文（註一）に發してゐるが、グロッセーのこの飜譯（註十）が出てから、本格的な研究が續々行はれ、今日では印度音樂史研究の中で、最も進步した研究に富む方面となつてゐる。Fox-Stangways の "The Hindu scale"（註十四）や B. Breloer の論文（註七）等は、この飜譯と共に最も注目すべきものである。

（十九）Tiva-Karam（三世紀頃の書）にもあるといはれる。(Popley; Music of India, chap 11) 但し、バーラタが二世紀以前であるとすれば、一オクターブを形成する音律としての二十二スルチを最初に記錄するものは、バーラタである。

（二十）B. Breloer; Ibid. S. 20.

（二十一）R. B. P. R. Bhandarkar; Kudimiyamalai Inscription on Music (Epigraphia Indica, XII, 1914) p. 231.

（二十二）同前

(二十三) H. A. Popley; The Music of India, Calcutta, 1921, Chap. 11.

(二十四) J. Grosset, Encyclopédie p. 284. Fox-Strangways, Music of Hindostan. p. 74-75.

(二十五) J. Gyosset; Encyclopédie, pp. 270.

(二十六) なほ、テッキストについては S. Lévi の前掲書十一――十九頁參照。

(昭和十二年五月)

唐代驃國の樂器

――ビルマ音樂の今昔――

今から約一千百五十年の昔、我が桓武天皇の御代に、ビルマのシャン地方には驃（ヒョウ）と稱せられる國家があつた。當時支那は唐の徳宗の代であつて、唐初の如く勢威四海を壓したと云ふ程ではないが、南方に於いては今日の印度支那半島を歸屬せしめ、東印度諸島をも朝貢せしめてゐた。その上にアラビヤ人の貿易商にして南海の物産をもつて支那に來航する者が頗る多かつたので、自然南海諸國の事情も仲々詳しく支那人が知ることとなつたのである。南海諸國を支那人は南蠻と汎稱してゐたが、唐代の歴史を最も正確に傳へる新唐書（宋の歐陽

修撰）の巻二二二上中下は南蠻傳と稱し、南詔、林邑、扶南、眞臘等十數國のことを記述してゐる。その中に驃國のこともかなり詳しく説明されてあり、殊に注目すべきことには、その地の音樂のことが約一千二百字に亘つて詳記されてゐる。新唐書は云ふまでもなく、凡ゆる唐代史籍にして外國の音樂をかく詳述したと云ふことは殆んど稀れである（西域音樂に關しては新舊兩唐書及び通典の音樂の部分に詳しい記載があるが、他には例を見ない）。そしてこの記事によつて唐代ビルマの音樂の事情が明かになるばかりでなく、當時の南海一般の音樂文化が略〻想定され、又一方今日存してゐる南方各地の佛敎遺跡の上に徵することの出來る考古學上の資料とこの文獻とを照合して、一層明確に中世南海の音樂文化を知ることが出來るのである。

こゝに草する一文は、この珍重すべき一記錄により、一千年以前のビルマに豫想外の音樂文化が榮えてゐたことを先づ述べ、それ以來現代に至るまで如何

に變遷して來たかを考へ、次にそれが南海音樂史上に有する意味と、更に東亞音樂史上に對してもつ意義とを考へて見ようとするのである。

さて驃國の音樂が唐人の知る所となつた經緯は次の如くであつた。驃國は自ら突羅朱闍婆と稱し、東は陸眞臘（今日のラオス地方）西は東天竺（今日の印度、アッサム地方）西南は墮和羅（今日のビルマ、イラワヂ河下流域）北は南詔（今日の印度支那半島の北部一帶）に挾まれてゐたと云ふから、大體ビルマとタイの國境なるシャン地方を中心とする一帶にあつた國である。南詔は國勢强大で常に驃國を壓迫してゐた所が、南詔が唐の德宗に歸屬したので國王雍羌は南詔と共に唐に內附しようと心に思つてゐた。たま〳〵南詔王異牟尋は使を劍南西川節度使（雲南、四川方面の軍政司令官）韋臯のもとに遣り、南詔に行はれてゐた歌曲を獻じ、支那皇帝にも樂人を獻上するやうに勸めた。南詔が獻じた歌曲と云ふのは、同じ驃國傳に詳述されてゐるのによると「南詔奉聖樂」と云ふ大曲で、その實は南詔の土着音樂ではなく、南詔が唐朝聖旨を

よく奉體して恭順の意を表すと云ふ意味の歌曲を唱ひつゝ舞ふと云ふ唐風の樂曲であつた。

そこで國王雍羌は南詔王の勸奬に從つて弟の悉利移城主なる舒難陀と云ふ者を成都に遣し、驃國の樂を獻ぜしめた。成都では節度使の韋皐が、南詔奉聖樂の場合と同樣に之を譜に採つた所、その舞容や樂器が甚だ變つてゐるので、之を繪に畫かしめて、樂器と共に德宗皇帝に獻上したのである。その樂器は八種二十二個あり、樂曲は歌曲、器樂曲等十二曲であり、二種の調に分れてゐたと云ふ。

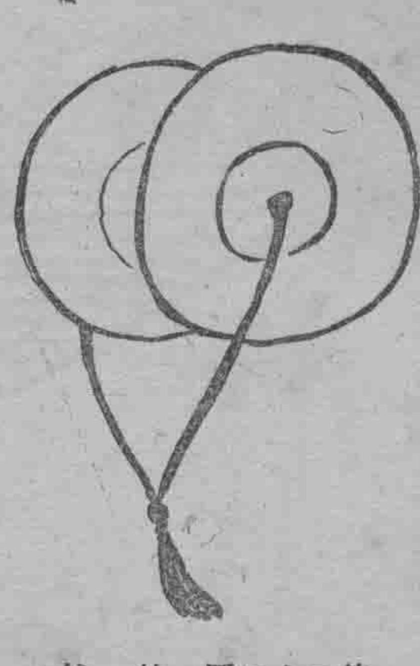
さて唐代は周知の通り東西文化交流の時代で、西方から印度及びイランの文化を採取し、支那固有の文化に融合せしめて、華麗を極めた國際的文化を現出したのであつた。それは更に東西に擴散し我が國もその流れを汲んで優雅な奈良平安朝の文化を生んだ。この西方文化の東流は主として陸上西域（今日の

新疆省）を經由したもので所謂西域文化であつたが、その本源は印度及びイランであつて、殊に印度文化が主流をなしてゐた。この印度文化の東流は當然南方海上を渡つて南海にも傳來し、中世の南海諸地方を佛敎文化によつて埋め盡した。そこで南海より佛敎文化が支那に入ることも可能の筈であるが、實際には西域經由のそれが壓倒的に多く、南海經由のそれは殆んどないと稱しても過言ではない程である。

音樂東傳の事情もこの一般文化の場合と全く同樣であつた。西方音樂の東流は先づ漢代（皇紀五〇〇年頃）に始まり、南北朝（皇紀一一〇〇―一二四〇）以來本格的になり、唐代に最高潮に達した。初期（漢晋時代）にはむしろイラン系音樂が主であつたが、南北朝以來印度系の佛敎音樂が主流をなし、唐代には印度樂を主となしイラン系音樂を加味し、更に地方的特色をも發揮した、西域の龜茲（今日の庫車（クチャ））の音樂が中心となつてゐた。兎も角唐代には西域音

樂の流入によつて支那音樂が一變したのであつた（このことに就いては拙著「東洋の樂器とその歴史」參照）。ところでこの西方音樂の支那流入に南海からの參加があつたかと云ふに、それは實に寥々たるものであつた。史書に徴し得るのは、隋代に林邑（今日のカンボヂャ）の樂器「匏琴」が、扶南（今日の安南）を平定した時に將來されたが、その器陋にして用ふべからずとし、その音樂のみを支那の樂器に移して傳へたと云ふ記事を舊唐書の音樂志に見出すのと、新唐書のかの驃國樂の件との僅か二件である。たゞ問題となるのは、林邑僧の波羅門及び佛哲と云ふ者が、林邑樂を日本に直接に傳へたと云ふ日本側の所傳の存することである。この傳に傳へられた樂曲は八曲あり、その中には、「ナーガーアーナンダム」とか「マハーバーラタ」の如き印度樂劇に屬したと思はれるものもあると云はれてゐる（高楠順次郎博士、田邊尙雄氏、田中於兎彌氏）。この事實の眞僞の程度は別として、かやうな南海と日本との音樂上の交渉があつたとしても、それは例外

的であつて、南海と支那との交渉が密接であつたと考へる證にはならない。むしろこの話は南海と日本との直接の交渉であつたと云ふ點で、支那と南海との交渉がなかつたと云ふ證となすことが出來よう。



第二十二圖　鈴鈸

以上の如く唐朝に東流し來つた印度の佛敎音樂は殆んど西域經由であつたがそれは當然南海に入つた佛敎音樂と同系統のものでなければならぬ。依つて驃國音樂のことを悉知するには西域音樂のことを參考する必要がある。

第二十三圖　螺貝

西域音樂が支那に流入して略ゝ勢揃ひし終つたのは、隋から唐初にかけての間であつた。隋ではそれらを七部伎或は九部伎と云ふ制度に整理し、唐初にそれが十部伎となつて完成した。十部

伎は（一）讌樂、（二）清樂、（三）西涼樂、（四）天竺樂、（五）龜茲樂、（六）疏勒樂、（七）安國樂、（八）康國樂、（九）高昌樂、（十）高麗樂の十部より成る。



第二十四圖　鳳首箜篌

この中西域樂は（四）より（九）に至る六伎であつた。天竺は印度、龜茲は今日の新疆省の庫車、疏勒は同じくカシュガール、安國はソ聯領中央アジアの南部のボハラ、康國は同じくサマルカンド、高昌は新疆省北部のトルファン吐魯番である。就中龜茲樂は代表的であつて樂器として、



第二十五圖　箏

○竪箜篌（ハープ）

○琵琶（四絃の普通の琵琶）

第二十六圖
龍首(雲頭)琵琶

○五絃琵琶（五絃の琵琶）

○笙（之は支那樂器）

○横笛

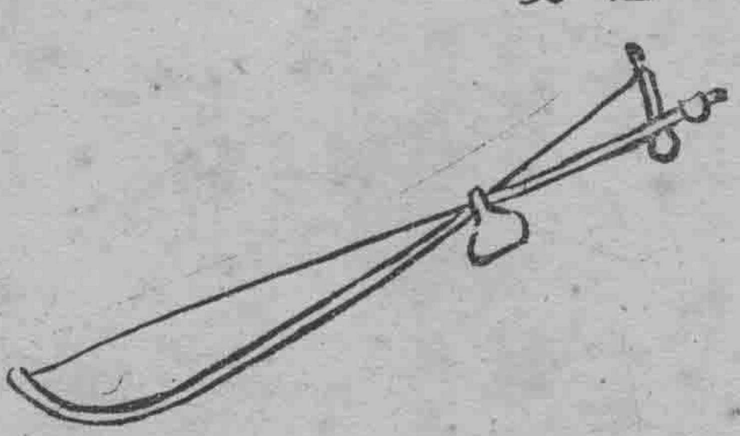
簫（長短の縦笛を梯形に列べた所謂排簫）

○篳篥（ヒチリキ）

○答臘鼓（楷鼓（スリツヅミ）とも云ふ）

腰鼓

毛員鼓



第二十七圖　獨絃匏琴

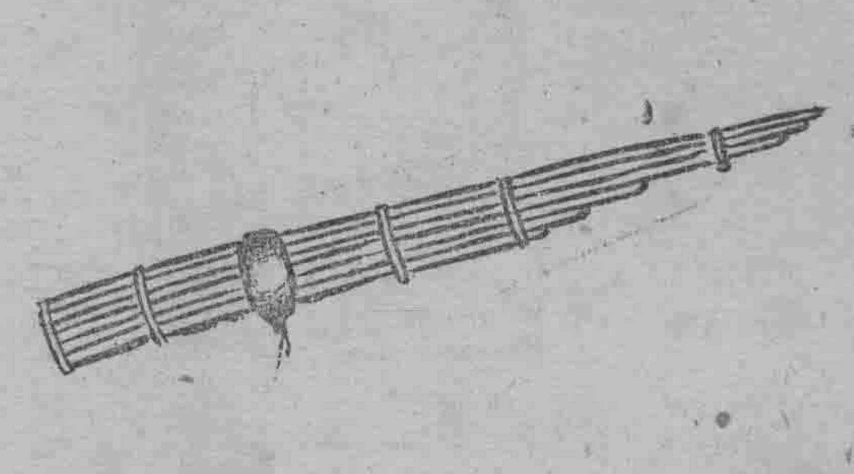
○羯鼓（カッコ）
○都曇鼓


第二十八圖　兩頭笛

○雞婁鼓
銅鈸（シンバル）
貝（法螺貝）

の十五種を用ゐたが、之が西域の各種音樂に大體共通の樂器であつた。このほかに天竺伎に於ける鳳首箜篌（弓形ハープ）の如き各伎に特有のものもあつた。又康國樂のみは、笛・太鼓・銅鈸の三種のみを用ひ、胡旋舞と稱する獨特な舞踏をもつてゐた。左の樂器中○印のものは我が國に渡つて雅樂器として行はれたものである。その源泉を探ると、竪箜篌と琵琶とは早く漢代にイランから東傳したものであるが、五絃琵琶・橫笛・都曇

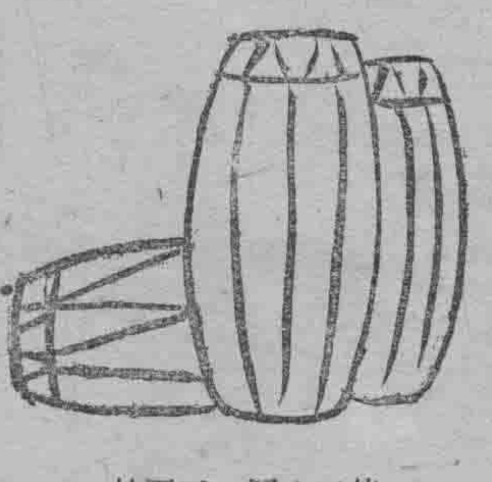
鼓・毛員鼓・雞婁鼓・銅鈸・貝等は南北朝以後印度から流入したのである。又箜篥と羯鼓とは西域で發生したと云はれる。實際當時の西域は今日の想像以上に盛大な音樂文化をもつてゐた。それは支那側の文獻によつても知ることが出來るが、最近の新疆省に於ける考古學的探檢によつて發見された古跡の壁畫にその盛況を目の邊り見ることが出來るのである（前記拙著參照）。以上本稿の主旨に入る前に長々と述べたが、南方を眞に知るにはそれと對蹠の位置にある北方を知らねばならぬからであつた。



第二十九圖　匏　笙

さて驃國音樂に關する新唐書南蠻傳の記事は、樂器に關する部分が三分の二

以上を占め、殘りが樂曲に關する説明である。樂器はその材料に從つて金・貝・絲・竹・匏・革・牙・角の八種に分類されるが、實際は十九種あり、そのうち同種にして二個乃至四個を用ひるものがあるので總數三十五個以上にのぼり、その盛んなことは西域諸樂にも比を見ない。次に各樂器に就いて簡單に説明をしよう。挿入の圖はこの記事に基き、南洋・印度・西域・支那等の實例を參照しつゝ筆者が想像して大體を畫いたもので、中には當らずと雖も遠からずと云ふ程度のものもある。參考資料を一々圖示すれば更に判然とする筈であるが、之は省略する。

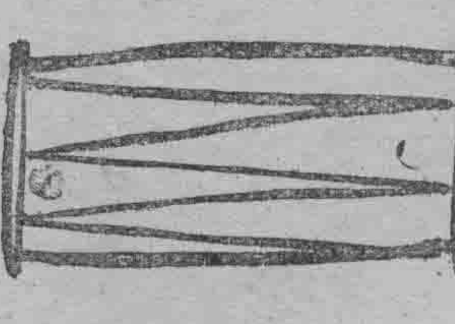


第三十圖　三面鼓

(一) 鈴鈸　四個　その製作は龜茲の銅鈸の如くで、圓周三寸、韋を貫いてあると云ふ。卽ち今日のシンバルの如きものである。龜茲を中心とする西域樂

に盛んに用ひられたが、勿論印度に起源してゐる。（第二十二圖）

（二）鐵板　二個　長さ三寸五分、幅二寸五分の長方形の平い鐵板で、背に柄がついてをり、之に韋を通すこと鈴鈸の如しと云ふ。鈴鈸が二枚の圓板を打ち合せる如く、長方形の鐵板を打ち合せたのであらうか。或は古から今日に至るまで南海で多用する銅鑼の一種かも知れない。兩者共にふさが飾りつけてあつた。



第三十一圖　小鼓

（三）螺貝　四個　法螺貝である。一升を容れる程の大きさで、ふさの飾りがついてゐると云ふ。勿論印度の法螺貝の流傳したものであらう。（第二十三圖）

（四）鳳首箜篌　二個　西域を經由して支那に入つた印度の弓形ハープである。柄の先に鳳首が飾つてあるのでこの名がある。驃國のは胴の長さ二尺、廣さ七寸、柄とその先端の鳳首の長さ二尺五寸、胴の面には虺（毒蛇）の皮を

張る。絃は十四本で、柄にある軫（糸巻）から胴に向つて平行に張る。軫には鼉（鰐）の首の飾りをつける。見た所優美な樂器である。印度では原始的な弓形ハープであつたが、南海では形狀も進歩し裝飾もついて立派なものになつた。それが今日にも殘存してゐるのである（後述）。（第二十四圖）

第三十二圖　三角箜

（五）箏　二個　形が鼉（鰐）の如き一種の箏で、長さ四尺、四足がついてゐる。胴は中空であり、背と肩に當る所は鼉皮が飾りとして張つてある。胴の廣さは八寸、尾の長さは一尺餘、絃は九本で、左右に十八個の柱がある。之は明かに今日タイ國に傳つてゐるタケー Ta khe 鰐琴の祖先である（後述）。（第二十五圖）

（六）龍首琵琶　一個　琵琶の一種で、龜茲の製の如しとあるから、龜茲琵琶卽ちかの五絃琵琶と同型である。項（柄の部分）の長さ二尺六寸餘で、胴の

廣さが六寸といふと、琵琶としては極く細長い。これが五絃琵琶の特徴である。二つの龍が向ひあつて柄の首をなしてゐる。軫も柱も三個ある（卽ち三絃である）。軫は二個で頂部に一個、頸部に一個ある。（第二十六圖）

（七）雲頭琵琶　一個　形は前者と同じで、胴面に虺の皮を飾りとして張り、首部には雲形の飾りをつけ、軫には品の字を象つた花の飾をほどこしてある。絃は三本、覆手（胴面の下部にあつて絃を結びつける所）にも虺皮を飾り、捍撥（撥の當る胴の部分）には崑崙の舞ふ狀を彫刻してある。

（八）大匏琴　二個　二つに割つた匏を覆せ、その上に銅の甌（少さい盆）を載せ、その上に竹製の琴を横へたもので、長さ三尺餘、その頭部は手を拱いた形に二寸ばかり曲つてゐる。條で胴をくゝり、甌を通し、匏に結びつけてある。匏は元來二升を容れる程の大きさのものを用ひる。絃は二本あり、一本は太簇（十二律の第三律）に、他は姑洗（第五律）に調子を合せる。匏の上

には何か彩畫し、胴にも虺の紋様をほどこす。これは明かに今日でも印度で用ひてゐるヴィーナ Vina と稱する樂器である（後述）。

（九）獨絃匏琴　班竹（班の點のある竹）を以て胴を製せる匏琴で、一本の絃を軫を用ひず項部に結びつけて張る。太簇に調絃する。木を刻んで虺首を作り、之を頭につけるだけで飾をほどこさない。これは匏琴のより素朴な形で、今日でも印度で行はれてゐる。特に龜茲琵琶の如く四個の柱をほどこすといふのは、今日のヴィーナの先驅たることを明示してゐる。（第二十七圖）

（十）小匏琴　二個　形は大匏琴と同じで、全長二尺、大絃は南呂（十二律の第九律）に、小絃は應鍾（第十二律）に合せる。

（十一）横笛　二個　長さ一尺餘の六孔の横笛で、一端は蠟で閉ぢ、獅子首の飾がついてゐる。黃鐘商の調が吹けるやうになつてゐる。又他の一管は晋の荀勗の笛譜と一致する。



第三十三圖　ボロブドゥールの彫刻

さて以上十八種の樂器に關する新唐書の記載を見て考へられることは多々あるが、まづこの記錄を考古學的資料の上で確めて見たいと思ふのが當然であらう。卽ちこの文獻のみを以てしては樂器をありしまゝに想見することが困難であるから、當時の古美術上にこの實際の姿を探らなければならない。南海の佛教音樂の資料として取上げ得るのは、ジャワのボロブドゥール寺院（九世紀）佛印カンボヂャのアンコールワット

（十二世紀）及びトム（十四世紀）等の彫刻畫である。ボロブドゥールは佛教美術として典型的であり、この音樂資料も佛教音樂そのまゝと稱し得る。アンコールはむしろクメール文化の結晶と見るべきであらうが、彫刻畫の主題がラーマーヤナ物語でもあり、佛教的なものを多分に有してゐるので、印度音樂の影響が主流をなしてゐると見るよりほかはない。唯ボロブドゥールとは異る點も少くなく、むしろ印度佛教音樂全盛期を少しく經過した後の印度音樂の影響と見るべきものがあり、又勿論クメール文化に特有の音樂も含まれてゐる。

このやうな性質の考古學的資料に於いて驃國の十九種の樂器の中、明かにそれと指摘し得るのが十一種ある。

卽ちボロブドゥールでは、鈴鈸、螺貝、鳳首箜篌、龍首琵琶（雲頭琵琶）、横笛、三面鼓（二鼓を一組にし、一個を竪に置いて上面のみ用ひ、他の一個を横たへて兩面を用ひる、之も一種の三面鼓である）、小鼓（腰鼓卽ち腰に吊つて打

つ鼓である點を以て之に比定し得る）等であり、アンコールでは鈴鈸（小形のもの）、螺貝、鳳首箜篌（トムにのみあり）、龍首琵琶（雲頭琵琶）、横笛、小鼓のほかに匏琴（獨絃？）がある。この匏琴といふのは、中世印度でも比較的遲く出現した樂器である。今日の進歩した匏琴 Vina は大體八世紀頃、最も原始的な形に於いて現れた。この頃は佛敎音樂が回敎文化によつて一旦破壞され盡す直前であつて、佛敎音樂としては衰微期に屬する。從つて匏琴はむしろ佛敎音樂としてではなく、近世の民俗的な樂器として考へるべき性質のものである。同じ Vina といふ名稱は佛敎音樂ではかの鳳首箜篌に與へられてゐたのであつた。そして更に古くは印度の絃樂器の總稱として通用してゐた。それ程に弓形ハープは印度では代表的絃樂器であつた。所が近世に入つて匏琴が代表的絃樂器となり、その名稱をひきついだのであつた。印度に於いて斯くの如き意義をもつてゐる匏琴がボロブドゥールでは見えず、アンコールに於いて現れ

たことは注目すべきであつて、ボロブドゥールの佛教音樂がより古いことを表してゐる。しかし九世紀に既に匏琴が南海に渡つてゐたことは、驃國傳の明示する所である。そして匏琴が一時期に於いて鳳首箜篌と同時に存在したこと、卽ち兩種の Vina が同時に併存したことも驃國傳によつて證明されてをり、これはアンコール・トムの彫刻畫に於いても見られる。斯くの如き事象は本國の印度ではなかつた所であつて、佛教音樂の植民地とでもいふべき南海に於いてこそ起り得たのである。

第二に考へることは、驃國の諸樂器の發源地のことであらう。印度との關係に就いては既に述べたが、大部分が印度起源であるのは、當時の大勢として當然であつた。しかしもつと興味ある事實は、南海特有のものがこの中にも既に現れてゐることであらう。卽ち箏、兩頭笛、笙の三種は印度に起源を求めることが出來ないから、南海自出のものと考へられる。箏は後世の鰐琴に相違ない

が、今日の鰐琴がかなり支那の箏の影響を受けてゐるのに對して、古制は驃國制に近く、これがビルマの樂器中古今を通じ最もオリヂナリティを有してゐる。各種の笙は今日ラオス等佛印原住民の笙の古形に相違ないが、これは南支（苗族）にもあり、支那の笙の起源であることも考へられてゐる。

次に同じ印度に發源地をもつ西域樂器と比較して見よう。鈸、貝、鳳首箜篌、龍首（雲頭）琵琶（西域の五絃琵琶）、横笛は兩者に共通であるが、箏、匏琴、匏笙、兩頭笛が西域になく、竪箜篌、琵琶、簫、羯鼓、篳篥等が南海にない。又都曇鼓以下數種の西域の太鼓類は、多種多樣の印度の太鼓類の渡傳したものに相違なく、それは南海に於いても同樣で、三面鼓、小鼓の二種はその一例であらう。兩者に共通のものは必ず印度起源のものであり、南海にのみあるものは南海自生のものであり、西域のみにあるものは西域自生のものか、然らざれば早く漢代に（印度系音樂が西域を通過し始める前に）イランから東流

したものであるのは當然である。しかし同じく印度に發してゐながら匏琴が南海のみに渡り、西域を通過してゐないのは注目すべきである。これは、印度音樂の西域を通過したのが大體唐初の頃まででであつて、唐末（九世紀）には既に回紇（トルコ）や吐蕃（チベット）の爲に陸上東西交通路が閉されて印度音樂が印度から西域に流入しなくなつた爲である。隋代（八世紀）に南海の林邑から匏琴が珍らしい樂器として唐室に獻ぜられたのもこの故である。然しその折、その樂器は陋にして用ふべからずとして、他の外來樂器の如く十部伎の樂器として採用されることもなかつた。と云ふのは當時は匏琴が發生間もない頃であつて、未だ極く原始的な匏琴であつたからであらう。

さて以上の新唐書驃國傳と云ふ古文獻によつて一千年以前のビルマの音樂が豫想以上に盛んであり、意外に立派な樂器が存したことを述べたのである。往古南方音樂に於ける意義及び東亞音樂史上の意義にも大體觸れて來た。そこで

最後にそれと現代との關係を考へ、中世以後のビルマの音樂が如何にして現在に達したか、その歷史の跡を簡單に述べて見よう。

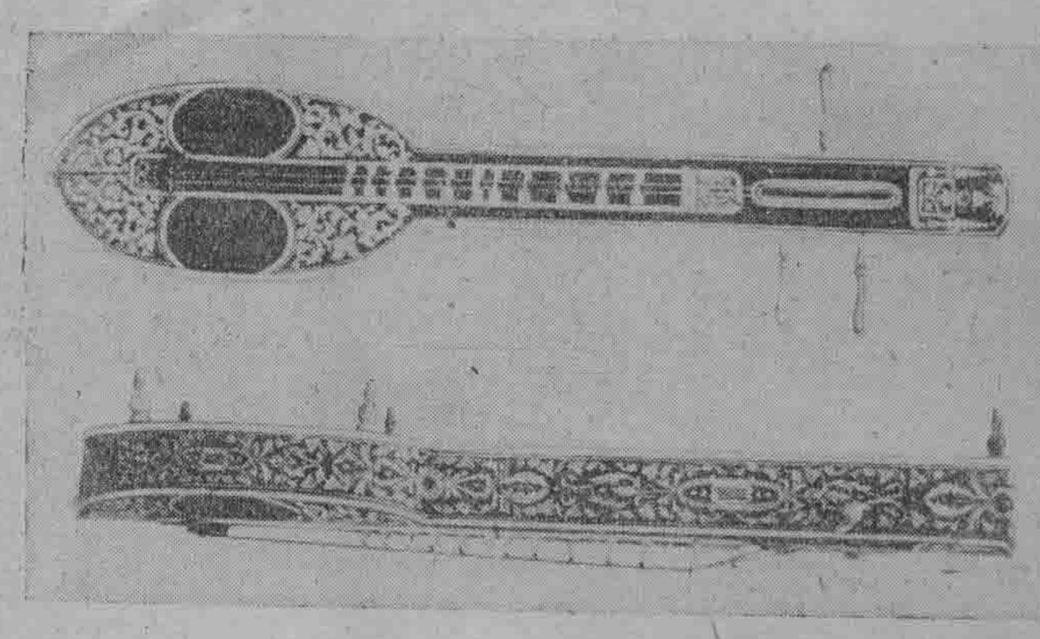
前述の如く唐代ビルマの樂器の中で、現在も南方に存在するものは、鳳首箜篌と箏と匏笙と匏琴とである。殊に鳳首箜篌は圖に示す如くビルマ樂器の代表者として知られた Tsaun と云ふ樂器に於いて殆んど往古のまゝに保存されてゐる。清朝の乾隆帝の時にはビルマ樂器の代表として獻上され、總稿機と云はれたこともある。之に對して箏以下三種はビルマよりはむしろ隣接のタイ國によく保存されてゐる。かの箏は Takhe 鰐琴と稱し、支那の箏をも採用して立派な樂器となつてゐる。しかしその古い形と思はれる古品は明かに鰐の形をなし、ビルマでは mi gyaun と云はれ、清朝に獻上された時には密穹總と音譯された、匏笙は例のラオスの Kyen、タイの Teng、ミュゼル族の Naw である。恐らく今日の笙も驃國時代のそれも殆んど變つてはゐないであらう。この樂器



第三十四圖　ボロブドウールの彫刻

は結局土俗的な樂器として大して進歩しなかつたのである。匏琴は印度では非常に發達し、ナーラーダヴィーナとか、タンブーラヴィーナとか優秀なものを初め、土俗的な八世紀の發生時代そのまゝのものに至る多數の種類に分れてゐるが、南方では、僅かにタイ國のピン・ナム・タオ Pin Nam Tau として殘つてゐる。之は匏も小さく、獨絃であつて、多少は洗練されたとしても形狀の上からは驃國時代とさして變りがないやうに思はれる。

所で現在のビルマの主要樂器と云へば、かの鳳首箜篌(ツァウン)は別とするも、鉦を環狀に列べて打つ Kye vain と太鼓を環狀に列べた Tsha in-vain と一種のチャルメラである Hne との三種である。多數の鉦を列べ



第三十五圖　タ　イ　の　タ　ケ　ー

る樂器はタイの Khong Wong を採り入れたもので、その起源は古くクメール時代にあり、アンコールワットに既に畫かれてゐる。これはボロブドゥールに畫かれてゐる木琴の類と共に、海洋性を最も發揮した旋律的打樂器であり、南洋音樂の眞髓とも云ふべく、タイ、カンボヂャ、ジャワ、バリ等の樂器群中に多種多樣な形で役割をつとめてゐる。中世の末から發生し、近世に於いて發達したこの南洋樂器が今日のビルマを支配してゐるのである。

一方チャルメラの一種なるフネは明かに

アラビヤに起源するスールネイの一變形である。アラビヤ音樂は近世の初頭に回敎徒が印度を席卷し南洋まで渡つて來た時に、印度南洋に影響を與へた。それは主として中世の佛敎音樂を破壞すると云ふ役割を演じたのであつたが、二三のアラビヤ樂器とその音樂をも齎らした。その代表的なのが胡弓の一種なるレバーブ Rebab とチャルメラの一種なるスールナであつた。兩者は印度に於いてその名と共に行はれ、殊に北印度では旋律もかなりアラビヤ的になつてゐる。同樣なことがジャワでも行はれ、ビ



第三十六圖　現代ビルマの合奏

ルマでも行はれた。殊にスールナは北方の西藏、蒙古、新疆省にも入り、支那に及んで嗩吶となつた程である。ビルマに入つたのは恐らく北印度からアッサム地方を經由して來たのであらう。ビルマでもスールナの名が行はれてをり、この旋律樂器によつて、音樂がアラビヤ的になつてゐることは事實である。

以上の如く、ビルマは中世の佛敎音樂時代に次いで、西方からは近世印度のヒンズー音樂の影響を受け（その中にはアラビヤ的色彩をまじえてゐた）、南方からはタイ、ジャワの近世の海洋的な音樂を攝取して成長し、今日に至つたと思はれる。そして消極的に外方からの影響を受けるばかりでなく、鰐琴をタイ國に敎へ、タブラタランガやジャラタランガ（太鼓や茶碗を環狀に列べて奏する最近の印度の樂器）を印度に示唆してゐるのである。畢竟するに今日のビルマ音樂はいづれかと云へば勿論南洋系により近いのであるが、しかし佛敎音樂時代以來の傳統の力によつて獨自の立場をもち、獨特な性格を保持してゐると

云ふことが出來るのである。

（昭和十九年三月）

西域音樂東傳の跡を探ねて

一

支那の陝西省の西安は千年前の唐代には華の都長安であつた。こゝを發して西すると直ちに甘肅省に入り、蘭州に至る。それより西北方に轉じ、甘肅省の馬の耳のやうに凸起する西北端部を縱斷して進むと、涼州、甘州等を經てその先端に達する。こゝには支那最西北の都市なる安西と、千佛洞で名高い燉煌とがある。安西を出て西北へ向ふ道は玉門關を通じて、古の天山中道へと乘り込む。燉煌より西南に向ふ道は陽關を通じて、天山南道へ一歩を印する。兩關を

出づれば、その先は直ちに古の西域であつた。卽ち今日の新疆省である。

新疆省は南に崑崙、ヒマラヤ兩山脈が重疊し、北に天山、アルタイ兩山脈が連立し、東にパミール高原が屹立して、一つの大きな袋のやうな盆地をなし、しかもその中央はタクラマカン沙漠に占められてゐるので、殆んど人住の地とてなき廣漠たる高原である。しかしこゝにも回敎徒のトルコ種が人間の旺盛な生活力を營んでゐるばかりでなく、ソ聯が資源的富庫として着目し、その魔手を早くより伸ばしてゐる。しかし今日この地における最大關心事は、これが重慶政權に對する最後の陸上からの補給路として殘されてゐることであらう。一九三五、六年にスエーデンの考古探檢家スヴェン・ヘディンが蔣介石の委囑により、重慶或は西安より甘肅省を經て新疆省の東北部を西北方へ斜斷し、ソ聯領中部シベリヤの南境へ通ずる鐵道路乃至自動車路の建設のための準備踏査を行ひ、爾來急速にその建設事業が進捗しつゝあることは周知の如くである。



この通路の長安より甘肅省境に至る部分はかつて帝王路といひ、西域通商路の幹線であつた。漢唐の通商路は、國境を出でて三道に岐れた。天山南道は直ちに西南し、崑崙山脈の北麓とタクラマカン沙漠の南邊との中間の狹地を傳つて西し、シェルシェン（鄯々）、コータン（于闐）を經て新疆省西端に近いカシュガール（疏勒）に至り、これよりパミールと天山山脈との連結する間隙を越えて、一は直ちに西してペルシャに進み、一は南折してアフガニスタンに入り、ガンダーラの舊跡を横ぎつて印度に達する

のである。次に天山中道は玉門關を出でて直ちに西し、天山山脈の南麓とタクラマカン沙漠の北邊との間を通り、クチャ（龜茲）を經てカシュガールに至り、天山南道と合する。第三の天山北道は、玉門關を出でて間もなく中道より岐れて西北行し、トゥルファン（高昌）を通過して天山山脈の北麓を進み、ソ聯領トルキスタンに入り、南折してカシュガールより山越し來つた南、中兩道と合する。この三道は漢（西紀前二〇〇）より唐（西紀後八〇〇）にかけて東西交通、文物の交流、通商の公路として榮え、南海よりも遙かに有用であつた。殊に秦漢以來支那の絹はこの通路を經てギリシャ、ローマに流れたから、西方ではこれを絹の路といつた。印度及びイランの文物の東流はこの路を唯一の通路として行はれたのである。從つて、こゝには廣漠たる荒地であるにも拘らず、處々に都市國家が建設され、想像外の文化が榮えたのである。龜茲、于闐、高昌は代表的文化都市であつた。

二

この沙漠と山嶽との新疆省（支那領トルキスタンともいふ）に西域の古跡を探り、驚くべき華麗な遺品が現在することを、最初に發見したのは、彼のヘディンであつた。彼に次いで英國のA・スタイン、獨逸のルコック及びA・グリュンヴェーデル、フランスのP・ペリオ、我が國の大谷光瑞氏等が陸續と探檢隊を組織して新しい史跡を次々に發掘或は發見して行つた。これらの人々の研究によると、かつての西域文化は大體三期に分つことが出來る。第一期は西紀二、三世紀（或はそれよりも早く）より四、五世紀に至る間で、ガンダーラ系の文化を主流とし、南道の于闐及びその附近を中心とした。ガンダーラは今のアフガニスタンの印度國境に近い佛教舊跡で、ギリシャ美術を加味した佛教美術――グレ

コブディーク——の本據である。第二期は西紀五世紀より八世紀に至る間で、專ら北道の龜茲及びその附近を中心とし、ガンダーラ系文化にイラン文化を融合せしめ、その上にこの地の地方色を發揮せしめた所謂トカラ文化で、西域文化の最高峰であつた。第三期は八世紀より十世紀に至る間で、陸上の東西交通の最後の時期である。その文化は前二期の文化を基礎とし、これに逆輸入した支那文化をはじめ、回紇（ウイグル）（トルコ種）、西藏等の文化を加へた特異な性質をもち、北道の高昌を中心に廣布した。しかし、この期は既に西方文化東漸の時代には屬しない。

第一、第二兩期に屬する壁畫、彫刻には、多數の樂器が表現されてあり、それを支那の文獻と照應研究すると、當時の西域の音樂文化が目のあたり髣髴する。この新發見は東亞音樂史の重要時期を占める中世東西音樂交流時代の研究には、全く空谷の音を聞く感があり、これによつて研究を飛躍的に進歩するこ

とが出來るのである。

三

こゝで漢（西紀前二世紀）より唐にいたる西方音樂東傳史の大概を窺知しておかう。西方音樂支那流入の史料上に見る最初のものは、前漢の時、將軍張騫が中亞に遠征し、胡曲摩訶兜勒（Mahā-tokhara?）曲を將來したといふ傳へである。琵琶、竪箜篌（アッシリヤ系竪形ハープ）が東傳したのもこの頃である。しかし漢から晋（西紀五世紀）にかけては、未だ本格的に西方音樂の流入は行はれてゐない。それが始まつたのは南北朝に入つて佛教の渡來が盛んとなり、東西交通が頻繁となつてからであつた。卽ち天竺樂をはじめ、龜茲、疏勒、安國（Bohala）、康國（Samarkand）、悦般等の西域樂が、高麗、百濟、倭國（日本）等の東夷樂、林邑（カンボヂ

ャ）、扶南（佛印）等の南蠻樂と共に、南北朝より隋にかけて滔々として流入し來つた。これらは主として支那の遠征軍の勝利品であり、服屬國の貢物であり、僧侶の土產であり、西域商人の商品であつた。隋の宮室では、これらの外來音樂と、漢以來の支那俗樂なる淸商樂とを整理して、七部伎といふ制度を創設し更に九部伎に增設し、唐の初めには十部伎として完成した。

十部伎は（一）讌樂伎（二）淸樂伎（三）西涼伎（四）龜茲伎（五）天竺伎（六）疏勒伎（七）安國伎（八）康國伎（九）高麗伎（十）高昌伎の十部より成る組織で、各伎には所屬の樂器とその奏者、舞人と服裝、樂曲等が規定されてあり、宮廷における種々の宴席に十部を首尾一貫せしめて演出したのであつた。十部を總計すると二百人を越え、樂器は七、八十に餘つたから、その壯觀は想像に困難する程であつたらう。西域樂がかく程に盛んになつたことは、支那の音樂界に影響を與へずには置かない。むしろ西域樂のために支那音樂は一變

したと稱しても差支へない。第一に打擊を蒙つたのは古來の雅樂（孔子廟、祖先廟等の祭祀に用ひる樂で鐘・磬・琴・瑟・柷・敔・笙・篪等の樂器を使用する。我が國の雅樂とは全然異り、朝鮮の李王家の雅樂中に保存されてゐるもの）で、唐初に大規模な復活が行はれたが、實施の程は疑はしい。これは雅樂が古制を保存することに傾注せるため、全く時代遲れとなつた結果であつた。そこで形式は古制を保ち、內容に俗樂や西域樂の新味を盛つた新形式の雅樂が生れ、二部伎と稱した。十部伎の第一伎、讌樂伎はその一つである。唐の中頃の玄宗朝に達すると、西域樂の隆盛は絕頂に達した。皇帝のために西域樂を演奏し教習する教坊や梨園が設置され、これに屬する妓女、樂士は三萬人餘に上つたといふ。この頃には西域樂も俗樂（淸樂）も融合して新俗樂（法曲と云ふ）と化し、次の宋代の燕樂へと移つて行つたのである。

四

隋唐音樂を一變せしめた西域音樂については、隋書音樂志、舊唐書音樂志、新唐書禮樂志、通典「樂」、敎坊記、樂府雜錄等に少しく說明されてゐるが、何といつてもそのかみの西域、今日の新疆省に最近發見された遺跡と遺品以上にこれを髣髴させるものはない。たゞ樂器或は樂譜自身が現れたのではなくして、樂器演奏、歌唱、演舞の有樣が、佛畫や彫刻に表現されてゐるのみである。從つて、それらの圖が直ちにその地の音樂の實況を反映してゐるとは速斷し得ない。こゝに支那側にある僅少の文獻が大きな效果をもつのである。

文獻によると、西域音樂の中心が龜茲であつたことは明白である。龜茲樂は南北朝以前に甘肅省の西北部一帶の地方（河西）に早くも渡來し、涼州において

支那俗樂の淸商樂（淸樂）と融合し、所謂西涼樂を生んだ。十部伎に編入されてゐる西涼伎がそれである。又中唐ではこの地方に河西の胡部新聲といふ西域系の音樂が榮え、內地の法曲の主要部分となつた。かの燉煌千佛洞はこの河西地方の西端に位し、その數百の壁畫の中の淨土曼荼羅に現れた舞樂圖（口繪第一圖・第二圖）は明かに、河西地方の胡部新聲を反映してゐる（拙稿「燉煌畫に現れた音樂資料——殊に河西音樂との關係に就いて」史學雜誌第四九編第十二號參照）。同樣のことが、龜茲音樂についてもいへる。

龜茲樂は、樂器に、竪箜篌、琵琶、五絃琵琶、笙、橫笛、簫、篳篥、答臘鼓腰鼓、羯鼓、毛員鼓、都雲鼓、雞婁鼓、銅鈸、貝の十五種を用ひる。これらは支那における西域樂編成に最も共通の樂器で、笙を除けばすべて龜茲古都（今日の Kutscha）第一期及び第二期の壁畫に現れてゐる。笙はいふまでもなく支那固有の古樂器であるが、十部伎の殆んどすべての各伎に編入されてゐるのは、編

成の便宜上からであらう。第三十八、三十九圖には龜茲壁畫上の樂器の二、三を例示した。これらの樂器の畫き方が細緻であるのを見れば、これが單にガンダーラ系或は印度系の壁畫を模倣して書いたものでなく、樂器それ自身を十分に觀察した上で畫いたものであることは明白である。從つて、龜茲にこれらの樂器が存在したことはいふまでもない。かほど多種類の樂器の存在はまた音樂の隆盛を物語つて餘りありといふべきであらう。玄奘三藏の大唐西域記にも「屈支（龜茲）國、管絃伎特善諸國」とあつて、龜茲樂が西域樂の中心であつたことは異論がないやうである。そして龜茲文化の第二期は、西域文化の中で最高の、又最も特異なるトカラ文化であり、龜茲樂の隆盛もその一部をなしたことを考へると愈々興味深い。

　龜茲に對して南道の中心地于闐は第一期の文化で、ガンダーラ系を主としてゐる。この地の音樂は十部伎の中に取上げられてゐないが、それは第一期が唐

代以前であつたためであつて、その盛時には、相當に盛んであつたに相違ないことは考古學的に確信できる。この地では壁畫がなく、彫刻とテラコッタ（土偶）とに樂器が表現され、二、三世紀とも、或は一、二世紀ともいはれる。從つて第一期としても最も早い時期に屬すると見るか、或はこのテラコッタの屬する時期を、第一期の前に別に設けてもよいと說く人もある。テラコッタは多く猿であつて、種々の生活樣態を示してあるが、樂器としては琵琶、竪箜篌、簫、鼓、橫笛が見える。殊に琵琶はイラン系の梨形、曲頸、四絃のリュートで、ガンダーラを經てこの地に來り、更に東傳して漢代に支那に入つたと思はれる。なほこの地の東にあるミーランの遺跡の壁畫には、ローマ式の天人がギターヲ形のリュートを奏する圖がある。それも亦ガンダーラ彫刻に源を求めることが出來る。

以上考古學的資料と文獻とを綜合して、西域音樂の一斑を述べたが、この上

にもなほ述べたいことは山積してゐる。龜茲では鳳首箜篌が多く現れるが、これは天竺伎特有のもので、所謂龜茲伎に入らない。又阮咸型（月琴―即ち圓體の琵琶）のリュートが屢次現れるのに、龜茲伎の樂器として記されてゐない。これと反對に、文獻にあつて遺品のないものもある。十部伎中特異な編成をもつた康國伎（笛、正鼓、小鼓、和鼓、銅鈸―即ち笛と鼓と銅鈸より成り、絃樂器を含まない）には「急轉風の如

第三十八圖　小銅鈸子（左）と簫（右）
（新疆省龜茲古都洞院の壁畫）

く」舞ふ胡旋舞といふのがあつた。

次に西域樂の系統について考へて見るに、于闐の例に見る如く、極く初めには印度系と共にイラン系の樂器が東流してゐるが、第二期においては、印度系の音樂が主流をなしてゐることが確言される。琵琶についていへば、漢代に現れた四絃琵琶はイラン系のもので、ササン朝以前のイランに發し、ガンダーラを經て西域（南、中道）に入り、更に支那へ東傳した。これに對して五絃琵琶は印度に發し（第六十四圖）、西域（第六十六圖）では龜茲（第二期）に現れ、南北朝に支那に傳はつた。今日正倉院に遺されてゐるのがそれである（第六十八圖）。この三圖を比較すると、その流傳のあとは明瞭である。なほ佛教音樂の南洋への擴散により、この五絃、直頸、棒狀リュートは驃國（ビルマ）、林邑（カンボヂャ）、ジャワに流れた。ジャワのボロブドゥール寺院の彫刻にはそれが現示されてゐる（拙稿「琵琶の淵源――殊に正倉院藏五絃琵琶に就いて」考古學雜誌第二十六卷第十、十二號）。

五

最後に、隋、唐に流入した西域樂の日本、朝鮮への東傳につき一言しよう。日本に最初に入つた大陸音樂は三韓（正しくは三國）のそれである。ところでその三國の音樂は過半が支那の南北朝のもので、西域樂も少しく混じてゐた。しかし本格的な大陸音樂の輸入は日唐交通の開始以後で、西域樂最盛期の玄宗朝は我が國の天平年間、東大寺大佛開眼の行はれた頃である。この頃は西域樂が生のまゝで、俗樂と對立しつゝ宮廷において行はれてゐた。この頃輸入された唐樂は、支那化の不十分な西域樂の香の强いものがあつたに相違ない。例へば筆者の見界では、所謂林邑八樂は南方から日本へ直接に輸入された印度樂といはれるが（高楠博士、田邊尙雄氏）、この渡傳の經緯には疑問があり、やはりこ

れも西域系のもので、その香を高く保有してゐた例として考へたいのである。



第三十九圖　（上）簫（下）左より直頸五絃リュート（爪を以て奏す）
（新疆省古都龜玆の壁畫）

ところで唐末になると西域樂と俗樂とは融合して新俗樂（法曲）を形成し、琵琶が主要樂器となつた。仁明朝に藤原貞敏が入唐し、琵琶を專修して多くの樂曲を教授されて歸朝した。樂書にこの頃の樂曲と、以前の樂曲を區別して新樂、古樂と稱してゐる。これは中唐以前と唐末以後の樂風の變遷の反映に相違ないと筆者は考へる。

我が雅樂器について見ても、西域系の樂器の多いことは想像以上であるが、

これは當然の結果であることが以上の縷說により認められよう。雅樂には六調子及び枝調子と稱する十二餘の調があるが、それは唐の玄宗の天寶十三載に生れた俗樂二十八調の理論から採用したものである。俗樂二十八調は、隋の時龜茲人蘇祇婆が傳へた西域の七調五旦の樂理を利用したものである。この七調は（一）婆陁力（Sādarita）、（二）雞識（Kaisiki）、（三）沙識（Sadji?）、（四）沙侯加濫（Sahāgrāma）、（五）沙臘（Sadja）、（六）般贍（Pañcama）、（七）俟利箑（Vṛṣa）で、明かに印度樂理である（五——七世紀には印度に七つのラーガ樂理が行はれた。その一つであらう。現存する七ラーガには Kudimiyamalai 文書がある）。我が雅樂の調の沙陀調 Ṣaḍja、般涉 Pañcama、乞食 Kaisika 等の淵源と流傳の詳細は、かくして掌にあるが如く解明することが出來る（拙稿「唐の俗樂二十八調の成立年代について」東洋學報第二十七卷第三、四號、第二八卷第一號）。

以上の說明によつて明かなる如く、我が奈良、平安時代には、西方は印度よ

り、東方は日本に至る大東亞の天地に、一つの國際的な音樂文化が廣布してゐたのである。これは東亞音樂史上の第二期で、東亞の各民族が固有の音樂文化を以て孤立してゐた第一期に比し、飛躍的に發展した時期である。第三期は國際的な第二期に對して、各民族が國民的な音樂文化を以て質的に發展した時代である。そして第四期は西洋音樂の輸入による世界的音樂の時代で、かつての第二期と國際性において相似する所があるが、日本がその指導的地位に立つてゐること、日本中心として大東亞の獨特の音樂文化を造り、しかもそれを世界的ならしめようとする所に、相異がある。現在我々が直面してゐるかくの如き任務は、西域樂を輸入して一躍國際的水準に登つた嘗つての經驗を想起し、その經驗が現代に對して與へる敎訓を服膺することによつてこそ、完全に遂行されることであらう。

（昭和十七年十月）

西南亞細亞の音樂

一　まへがき

アラビヤ、トルコ及びイランを中心とする西南亞細亞の音樂は、現在ではアラビヤ系の回教音樂によつて殆んど完全に支配されてゐる。西南亞細亞音樂卽ち回教音樂と稱しても差支へない程である。回教音樂は東亞の主要なる音樂の中では比較的に傳統が新しいが、近世において非常に發達をとげ西亞からアフリカ北岸一帶にかけて、一つの音樂圈を形成し、東洋の西端に一城を廓してゐる。卽ち現在日本、支那、及び印度と共に東洋にある五大系統の音樂の一つとど



第四十圖　竪型ハープ
（ペルシャ十六世紀の繪畫）



第四十一圖
四絃曲頸リュート
（バルバット）
（ササン朝ペルシャ銀皿上の浮彫）

して數へることができ、その重要さにおいて他のいづれの系統の音樂に比しても劣る所がない。そしてそれらの系統の音樂とは東洋音樂として共通するものを有し、明らかに西洋音樂と區別されるばかりでなく、歴史的に見ると東亞の一環として考へるよりほかはない。

なほ、回教音樂圏は現在では西南亞細亞に限らず、西は

北アフリカ一帶（エヂプト、チュニジヤ、モロッコ）、東は中央アジア一帶（アフガニスタン、ソ聯領トルキスタン、新疆）に擴がつてゐる。殊にエヂプトにはなかなか立派な樂人がをり、アラビヤ音樂を聽くなら、本場のアラビヤに行くより、エヂプトに赴く方がよいといふ人がある位である。しかしこの一文ではこの方面は包含しないこととした。

二　西南亞細亞音樂の歷史

現在西南亞細亞の音樂を支配してゐる回敎音樂は、七世紀に回敎がマホメットによつて創められ、回敎文化が生れると共に成立したのであるが、それ以前にも西南亞細亞には立派な音樂があつた。卽ちペルシャの音樂が回敎音樂出現以前の西南亞細亞を支配し、ササン朝がその隆盛の頂點であつた。このイラン

系音樂の傳統は今日でも强く遺つてをり、イランの回教音樂はアラビヤのそれと異る點が多々ある。このササン朝ペルシャの音樂は古代ペルシャ王國の後をうけついだもので、更に遠く起源を溯れば、古代バビロニヤ及びアッシリヤに直接に關係を結ぶことが出來る。從つて西南亞細亞音樂の歷史はペルシャ時代（古代―ササン朝）及び回教時代（近世―現代）の二段階に分つて考へるのが便宜である。

（イ）ペルシャ時代

ペルシャ時代は古代と中世（ササン朝）に分つて考へることが出來る。アッシリヤ音樂を直接に繼承した古代ペルシャのことはさておき、ササン朝（二二四―六五一）の音樂は、考古學的資料と後のアラビヤの文獻とによつて、かなり盛んであつたことを知るのである。

有名なタク・イ・ボスタン（Tak-i-bostan）の遺跡（六世紀）に見える彫刻には、

竪形ハープ、トリゴノン、太鼓、縱笛（トランペット?）、バッグパイプの類が畫かれてある。竪形ハープは明かにアッシリヤ系のもので、數多く列立してゐる所から見ると、最も代表的な樂器と思はれ、回敎時代に入つても貴族的な樂器として愛用され、現在でも Tchéng の名で知られてゐる。第四十圖は十六世紀のペルシャの極彩畫に現れたハープである。ハープとならんでペルシャ系の代表的樂器といはれるのは琵琶の系統に屬するリュートである。梨形の胴に四絃を張り、頸部を直角に後方に曲げたマンドリン樣のもので、ササン朝ではバルバット Barbat と稱してゐた。第四十一圖はササン朝名物の銀皿上の彫刻であつて、この樂器が琵琶と酷似してゐることは一見にして氣づく所である。このリュートとかの竪形ハープとは、實に漢代（西紀前一世紀―西紀後二世紀）に支那に渡傳し、琵琶と箜篌とになつたのである（後述）。以上の如き立派な樂器は勿論宮廷を中心とする上流階級の間で弄ばれたのであつて、その盛んな樣は想像にあまり

あるが、實際の樂曲が今日遺つてゐないのは殘念である。

（ロ）回教時代

マホメットがヘヂラ（聖遷）を行つて、回教國を打ち建てたのは、皇紀一二八二年（西紀六二二年）七月十六日のことであるが、回教音樂はこの時突如として生れたのでは無論ない。アラビヤの歷史はマホメットの出現以前を偶像崇拜時代とも、無明時代（Jābiliyya）などともいふ。この無明時代にかなり古くから、イラン系の音樂とは別の原始的な音樂が傳統的に行はれてゐた。それらは隊商が唄つて步く民謠とか、巡歷する詩人の謠ふ歌曲とか、祭祀に附隨する舞踊音樂などであつて、民俗的な色彩が濃厚な素朴なものであつた。それでも樂器としては既に mizhar、（リユートの一種）・tunbur（パンドール）mizmar（縱笛）・tal（太鼓）・duff（タンブリン）等の名が現れ、いづれも回教時代に入つて代表的な樂器として行はれた。回教アラビヤ音樂はこの無明時代の傳統を基礎として打ち建てら

れたのである。

回教では原則として享樂的な音樂が信仰上の禁條となつてをり、儀式中には一切用ゐられてゐない（但し後述のアザーンは例外）。從つて回教徒の音樂は專ら俗樂的な方面で發達した。回教音樂といふ名稱は回教徒の音樂の意であつて、回教の音樂といふ意味ではない。又回教音樂には、ギリシャの音樂理論を學びとつて發展せしめた學問的な方面が顯著であつて、俗樂的な發達に一つの特色をあたへてゐる。

このやうな音樂の學問技術としての發達は第三代のカリフなるアリー（六五六）の時代から始まつた。カリフ（後繼者の意）の宮廷生活では歌謠音曲が缺くべからざるものであり、專門の男女の音樂家が宮廷に常侍して、カリフの音樂生活を飾つた。ウマヤ朝（六六一—七五〇）がそろ〳〵衰へ始めたのは、ヤジード一世、ワリード一世、ヤジード二世、ワリード二世の頃からであるが、これらの

王はいづれも音樂生活に耽溺し、朝政を怠つたのである。ヤジード二世の時には、著名な美姫サルラーマ及びハッバーバを寵愛し、その唄ふ歌を好んで聽いた。この二人は音樂方面のみならず、政治的方面でも重要な役割を演じたといふ。又ワリード二世はウードやタブルの名手であると同時に作曲家でもあつた。政治家としては頗る業績を擧げ得なかつたが、音樂家を大いに擁護して、音樂の發達に盡す所は少くなかつたといふ。アッバス王朝（七五〇―一二五八）となると、第一代の王アブール・アッバスをはじめ多くの王が自身音樂家であり、宮廷には十人乃至十二人の師匠株の名人と、その伴奏をする樂器奏者（アーラーティー）と、時には百人以上に達する歌妓（カイナ）とが屬してゐた。國初から約百年間は政治的にもアッバス王朝の黃金時代であつたが、音樂の上でもこの時代が最盛期であつた。首都バグダードは唐の長安（今日の陝西省西安）と共に當時のアジア否世界の最大都市であつて、こゝに有名な音樂家が悉く蝟集した。

かくの如く、宮廷貴族の擁護をうけて、無明時代のアラビヤ音樂は、俗樂として非常な發達をとげたのであつた。例へば無明時代にあつた原始的なリュートの一種なるミズマールは、胴に皮を張つたものであつたが、ペルシャのバル

第四十二圖　アルキンディの樂書（寫本）

バット（前出）の影響をうけて板を以て胴面を覆ひ、柄を太くして、全體に規模を大にして、アラビヤ樂器の代表者ウード（el'ud）を完成した。ウードは音色が重厚であると共に、この樂器の上で音理論の實驗をすることが出來るやうになつた。又ラバーブ（胡弓）が今日の形にまで發達したのも、ウードの出現とほゞ同時であつた。

一方、ウマヤ朝の初め頃、かつてのギリシャ領を合併し得たので、ギリシャ文獻をアラビヤ語に譯出することが行はれ、その結果、數學・天文學・地理學・理化學・醫學・博物學・哲學等が大いに研究され始め、所謂サラセンの學問が勃興することとなつた。音樂も數學・物理學・哲學等とむすびつき、學問として考究され始めたのである。多數出現した理論家（'ulamā）の中でも最も名高いのは、アル・キンディー（Abū Yūsuf Ya'qub ibn Ishāq al-kindi ca. 790-874）であつて、彼の作曲學に關する著作は、アラビヤの音樂文獻中代表作である（第四十二圖）。

ところでアッバス王朝における文化の中心は、九世紀頃からバグダードを中樞とする東カリフ時代から、スペインのコルドヴァを中心とする西カリフ時代へと移る。卽ちバグダードの名樂匠イスハーク・イブン・イブラーヒーム・アル・ムスーリーの門下の大天才兒シルヤーブが、カリフの援助を得てコルドヴァに音樂學校を創立し、アル・ファラビー（西紀八七〇—九五〇）、イスファハーニー（八九七—九六七）等の代表的な理論家を育成し、アラビヤの音樂理論を大成した。かゝる理論研究は十三世紀までつゞき、多くの理論家が輩出して多くの著作を遺した。アラビヤ音樂の歴史が詳しく調査出來るのは、これらの文獻が存在するお蔭に外ならない。

さて十三世紀に入つて、蒙古人の侵略のためにアッバス王朝が瓦解して以後、西南亞細亞は、アラビヤ人とペルシャ人とトルコ人との爭覇場と化したが、回教文化はその間にもペルシャ人やトルコ人の中に深く食ひ入つて行つた。回

教音樂もイラン及びトルコの支配的音樂となつたが、勿論それは俗樂としてである。たゞイランにはササン朝ペルシャ以來の傳統があり、殊に宮廷生活はアラビヤのカリフの生活に大きい影響を與へると共に、近世のイランの宮廷生活に古い形を保存してゐる。竪形ハープが後々までも行はれたのはその一例である。トルコはイランほどの傳統をもたないために、回教音樂をそのまゝうけついだが、オスマンリートルコ以後、歐洲文化を攝取したので、音樂でもそれが顯著に現れ、今日では回教圈の中で最も歐洲音樂を多く攝取した國となつた。

三　西南亞細亞音樂の擴散

東亞音樂史上には東西音樂交流が二回に亙つて行はれた。一は一世紀より八世紀にかけて行はれたイラン音樂及び印度の佛敎音樂の東漸であり、一は近世

初頭に行はれた回敎音樂の東流である。前者は中世において東亞に國際音樂時代を現出し、後者は中世の國際音樂より近世の國民的民族的音樂時代への轉換期にあたつて中世の破壞の役割を演じ、又今日にもその遺構を東亞各地に殘してゐる。

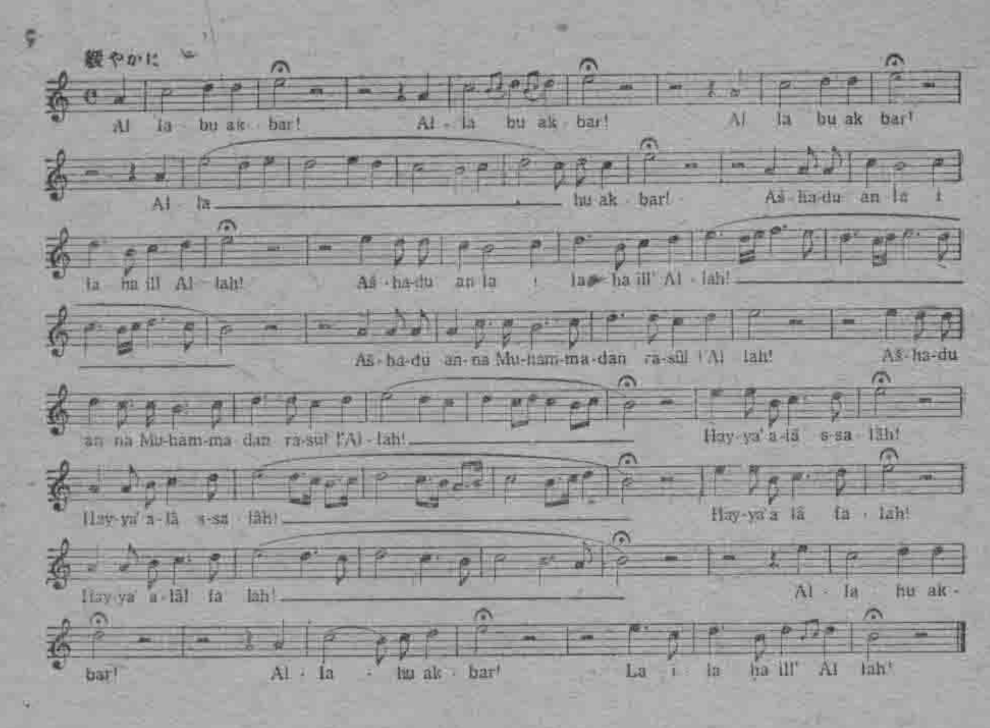
前漢の武帝の時（前一世紀）將軍張騫が中央アジアに遠征して以來、西方の文物が東流しはじめたが、この頃胡曲「摩訶兜勒」(Maha-tokhara?)や、樂器琵琶及び箜篌が將來された。琵琶はイランの Barbat、箜篌は竪形ハープ(Qung-qua)である。當時の西域であつた今日の新疆省で考古學者が發見した土偶や彫刻には、これらの樂器が畫かれてゐて、傳來の徑路を明らかにしてゐる。南北朝から唐にかけて佛敎音樂がガンダーラ（今日のアフガニスタン）を經て西域に入り、支那へと流傳した時も、イラン音樂が西域に入り、龜茲（クチャ）においてはそれらが融合して獨特の西域音樂を生んだ（トカラ音樂といふ）。支那から更に日本に

渡つて奈良平安朝に舞樂となつたものは、このトカラ音樂を多く含んでゐる。

次に回敎音樂が中世歐洲に及ぼした影響に就いては、西洋音樂史家が旣に詳細に調査したところである。敎會音樂に低迷してゐた中世歐洲に俗樂を起させたのが回敎音樂であつた。トルバドールやミンストレルの音樂と樂器（リュート卽ちウード、レベック卽ちレバーブ）、ギドーのドレミファ唱法・有量記譜法等はその好例である。又回敎音樂の東方への影響は想像以上のものがあつた。これについては別項に詳述するからここには略す。

四　回敎音樂の特質

前述の如く回敎では音樂が宗敎上の禁條とされたために俗樂としてのみ發達したのであるが、アザーンは例外である。これは正式の儀禮であるところの日



第四十三圖　アザーンの譜

に五回の禮拜の時間が來ると、僧が屋上に立つて唱誦するもので、回教のある所には必ず唱はれる。地方によつて多少の相違はあるが、前掲樂譜の如きが最も普遍的である。

これはアラビヤ的音樂の代表ともいふべき旋律で、ビゼーの「ジャレミー」、レイエルの「東方的交響樂」等の近代洋樂の中に屢々採り入れられてゐる。

近世まで宮廷貴族を中心として盛んであつた俗樂は、近代に入つて王室の沒落と共に昔日の豪華さを失つたが、

一般民衆に普及して今日に至つた。今日アラビヤ、ペルシャ、トルコ等では民俗的な民謠が一般に愛唱されると共に、專門の音樂家があつて、婚禮其他の諸行事の餘興を勤め、或は詩人の朗誦の伴奏をなし、或はコーヒー店や煙草店で合奏して遊客を集めてゐる。例へばイランでは Bait と稱する一種の浪花節の如きがあり、太鼓（時にはレバーブ）の伴奏で、著名なナデルシャーの功勞を讃へる英雄物語とか、英人を打ち破つた話とかを唱ひ且つ物語るのである。

五　音樂理論

アラビヤ人はギリシャから樂理を學ぶ以前より、ペルシャの傳承をもつてゐた。前述のシルヤーブやアル・キンディはペルシャ・アラビヤ的樂理を主として論述した。これにギリシャの樂理を加へて更に發達せしめたのがコルドヴァ

學派である。

アラビヤでは初め九律を用ひた。これは第一律から四度音程で順次に求めたもので次の如きである。（數字は Cent 稱法）

C	D	♭E	E	F	G	♭A	A	♭H	C
0	204	294	408	498	702	792	906	996	1200
204	90	114	90	204	90	114	90	204	

八世紀に至つてウードの名手にして理論家なる Zalzal がウードの上で實驗した上、♭EとEとを除いて E°355 を、♭A と A とを除いて A°853 を設けて、次の如き七律とした。

C	D	E°	F	G	A°	♭H	C
0	204	355	498	702	853	996	1200
204	151	143	204	151	143	204	

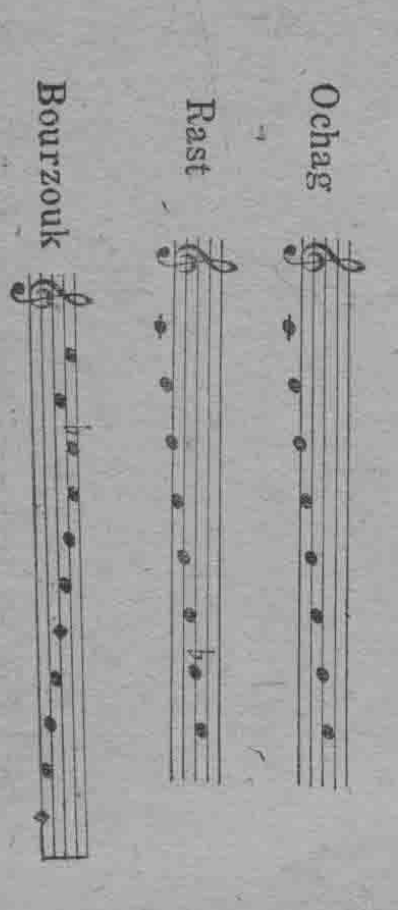
このE°及びA°の兩律によつて得られた中立三度及び中立六度の所にある 151

及び143の音程は所謂四分の三音であつて、アラビヤ音樂の最大の特質をなすものである。これは今日でも回教音樂圈に廣く行はれ、圈內の人々は先天的に四分の三音程を聽き分けることが出來る。

一方右の七律のほかに四度音程によつて求める九律を更に延長して、十七律まで求めることが理論上試みられたが、かの七律と一致しないことは前の九律と同樣であつたので、近世に至つて二十四平均律が考案された。卽ち一オクターヴを二十四等分するのであるから、一律が四分の一音(Cent 50)となる。これを三個合すれば、かの中立三度及び六度の所にある151及び143の音程にほゞ一致するのである。よつて現在では律としては二十四平均を用ゐることとなつた。

ところで四分の一音といふ音程は、餘程注意せねば判別し兼ねる程の細い音程である。從つてこれを調として實際に使用する場合にはかなり整理する必要

がある。それにも拘らず、かのザルザル以來の四分の三音が、現行の主要十四調中には、最も重要な特徴として使用されてゐる。そしてそれらはかのザルザルの七律や、後の十七律の時代の調を十分に採り入れたものである。現行の調(dairat)は九十四個の多數に上るが、これは調(mode)といふよりは、旋律型ともいふべきもので、印度のラーガ(rāga)に近い。但しラーガはリズムをも含んでゐるが dairat は音の高さのみを規定してゐる。代表的のものを一、二例示すれば次の如くである。(◆は四分の三音)



Ochaq

律と調の理論が專らウードの上で實驗されたことは、丁度ギリシャにおけるキタラ、エヂプトにおけるモノコルド、支那における律管と同樣である。ザルザルが三分の一音を混へた七律を案出したのは四絃のウードの上であつたが、アル・ファラビーが十七律理論を考究したのは四絃のウードの上に彼が一絃を加へた五絃のウードであつた。

なほ、リズムは、太鼓の上で考究され、テク (tek) とドゥン (doun) を基礎として複雜多岐に分ち、その數は九十以上に上る。この點でも印度と相似する。大體印度の近世に發達した音樂理論はかなりアラビヤのそれの影響を受けたと思はれ、十二世紀にサルンガデーヴァが當時の印度各地の音樂理論を集大成した音樂書「サンギータ・ラトナーカラ」(Sangīta-Ratnakāra) の如きは確かにアラビヤで流行してゐた理論書に刺戟されて著述されたものに相違ない。

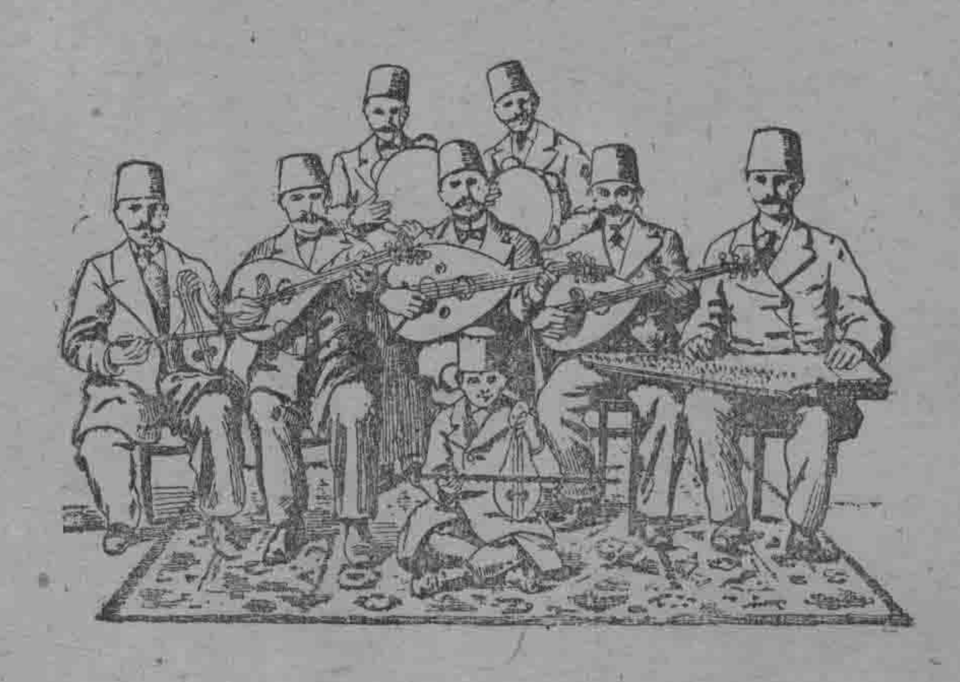
なほ、イランとトルコとは大體アラビヤの現在と同樣であつて、二十四律を

用ゐ、三十個程の調を使用してゐる。旋法にはトルコ獨特のものもあるが、基本的にはアラビヤから學びとつたものが多い。

六　樂　器

回教音樂の器樂は原則として、ウード（撥絃樂器）、レバーブ（擦絃樂器）、ネイ（尺八の一種）、ザムル（リード管樂器）、ナカラ（大鼓）、ダフ（タンブリン）等を以て編成されてゐる（第四十四圖、第四十五圖）。中でもウードとレバーブとは歴史的にも音樂的にも回教樂器の中軸をなしてゐる。このほかトルコ及びイランではアラビヤのこれと同じ樂器でゐて名稱を異にしたり、また同系樂器でも少しく變形してゐたりしたものがあり、また各地特有のものも二三ある。

まづアラビヤの樂器としては次の如きがある。



第四十四圖　トルコの合奏



第四十五圖　アラビヤの合奏



第四十七圖

アラビヤのカヌーン



第四十六圖　アラビヤのウード

絃樂器　ウード　カヌン　タンブーラ　レバーブ
管樂器　ネイ　ザムル
革樂器　ナカラ　ダルブカ　ダフ
打樂器　チル

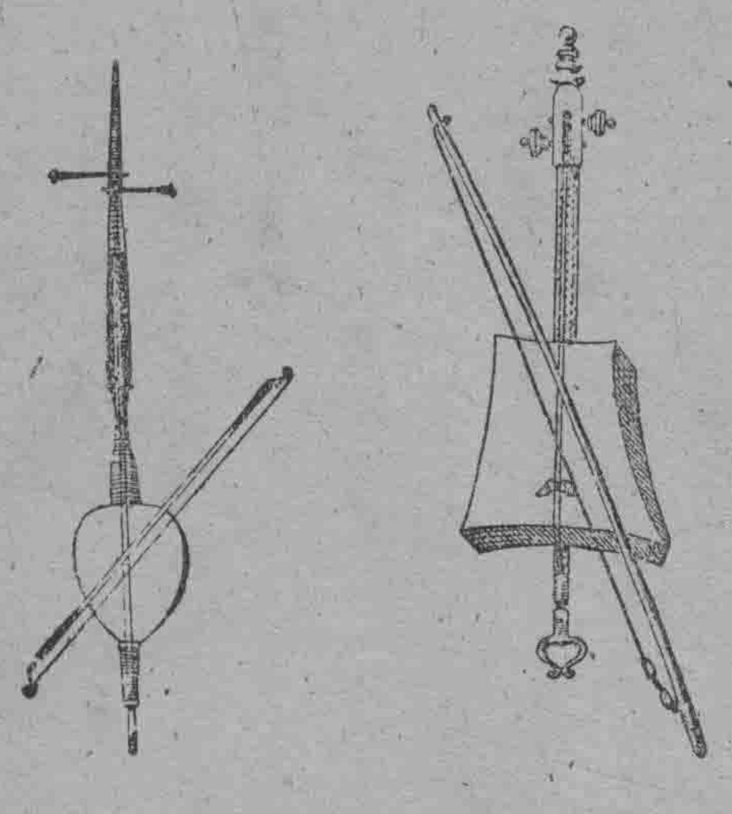
ウード (el' ud)（第四十六圖）は回教樂器の王者である。トルコでも大いに用ゐられてゐる。ウードは木の意で、この樂器が全體木製である所からかく名づけられたのである。全長二尺四寸、胴面の幅一尺二寸、胴の厚さ七寸位のものが標準である。絃數は諸種あり、五絃のものもあれば、單六絃（十二絃、二絃宛同律に調ずる）のもあり、トルコでは七絃（中六絃は二絃づゝ同律に調ずる）である。調絃法も種々あ

るが、G′・A′・D・G・Cといふのがアラビヤ中では一般に行はれ、トルコの七絃は、低絃からF・G′・C・E・Aとし、最高絃たるべきものを却つて最も低くC′としてゐる。普通右の手指で撥絃するが、音色は莊重で回教樂器の王者たるにふさはしい。

カヌン（Qanun）はシターの一種で、イランに古くからあつた樂器である（第四十七圖）。イランではダルシメーと稱し、今日ハンガリーではその名を用ゐてゐる。又東方には近世になつて流傳し、支那及び朝鮮では洋琴といはれる。回教圈のカヌンは三絃を以て一音に調律し、凡て二十四音、七十二絃を備へてゐる。時には十七律音階に基いてFよりg′に至る調絃を施してある。支那・朝鮮の洋琴と異る點は、梯形の一邊が直角をなすこと（洋琴は正しく梯形）、兩手の食指に小さい金屬製の瓜をはめて奏すること（洋琴は細い竹片で輕く叩く）、兩側の柱及び鍵の間にはさまれた絃の部分のみが調律できること（洋琴は柱が左から三分の一の所に

もあつて、その左右兩側が調律出來る）等であらう。

タンブーラ（Tambura）は梨型木製の胴に長い柄のついた絃樂器であつて、四絃乃至六絃である。爪をはめて撥絃しても奏し、又指でも奏する。絃は二本宛同律に調絃し、四絃のはdとa、六絃のはd・a・b又はd・e・aに合はせる。これが印度に影響してヴィーナと結びついてタンブーラ・ヴィーナとなつた。



第四十八圖　回教樂器レバーブ
（左はアラビヤ本土のレバーブ）
（右は北アフリカのレバーブ）

レバーブ（Rebab）は回教圏の胡弓屬樂器（擦絃樂器）

として代表的であると共に、回教樂器としても最も典型的なる一二の樂器の一つである。第四十八圖の左のがアラビヤのレバーブで、これがレバーブの原型であらう。ジャワに流傳したのはこれと殆んど同型である。同圖の右のはアフリカ北岸方面で行はれるレバーブである。いづれも二絃であるが、レバーブには二絃以外のものはない。レバーブはかつて中世に歐洲に入つてレベックとなり、ヴィオリンの先驅となつた。東方への流傳も非常に廣く、且つ重大な影響をもつたことは別項に述べた通りである。なほ面白いのは長屋興清の「三絃考」にレベイカといふのが見えることで、これはアラビヤのレバーブが渡つたのではなく、歐洲のレベイカが蘭人によつて德川期に我が國に齎らされたものである。

ネイ (Na'i) は六孔の縱笛で、尺八の如きもの、長さ四尺に及ぶものがある。スールネイと共に管樂器中の代表者である。旋律を奏するのは勿論、一音



第四十九圖　アラビヤのネイ

（大抵の場合主音）を吹き流しに奏することがある。これは印度のドローンと同じ効果をもつ奏法である。

ザムル（Zamr）又はスールネイ（スールナ）（Sournei; Sourna）（第五十圖）は二枚の舌を歌口とする縦笛で、日本・支那の篳篥、西洋のオーボエにあたる。外見はチャルメラに近い。回教樂器の代表的管樂器で、アラビヤ語ザムルよりは、ペルシャ語スールネイ又はスールナで通つてゐる。ネイ（葦の意）とスール（祭）を合せた語である。トルコでは主として放浪の民の樂器として知られてゐ

第五十圖
スールネイ

る。彼等は春になるとスールナを吹きながら牧場や田園を放浪する。その音樂は一種獨特の味をもつてゐるといはれる。スールナには大型のカバスールナといふのと小型のヂュークといふのとがある。コンスタンチノープル邊りではカフェー店でするダンスにこの樂器を伴奏に用ゐたり、又この代用としてクラリネットを用ゐたりしてゐる。蓋しトルコは西洋音樂が他の西洋文化と共にかなり入つてゐて、民衆の歌謠曲の如きはかなり洋樂化してゐるからである。なほスルーナが東亞に廣く擴散してゐることは別項に述べた。

ナカラ (Nakkarat) 椀型の片面鼓で、鼓面の直徑が五寸から七寸位の小さいものである。必ず二個をならべ、二本の小さい桴でたゝくのである。二個を四度か五度に調律する點が珍らしい。しかし一個だけを用ゐることもある。

ダルブカ (Darbucca) 鼓面の直徑一尺足らずの片面鼓で胴が後方に二尺程伸び、漸次細くなるといふ形のもので、タイ國のトンといふ太鼓と酷似してゐ

る。或は關係があるかとも思はれる。

ダフ (Daff, Duff, Deff) タンバリンの一種で、徑一尺四五寸位ある。これは新疆省方面に擴まり、チベットにも入つてゐる。

チル (Zil) はタイ國のチンに似た小型のシンバル、徑一寸前後。

以上のアラビヤ樂器は回教圈においては大體共通であるが、地方によつて多少の變化がある。トルコについて見ると、レバーブの變形したケマンチェ (Kemantsche) といふのが、トルコの代表的樂器として有名である。これは第五十一圖に示す如く、その形は中世歐洲のレベックに近く、長い柄が全然ない。絃數も三本である（原則としてg・d・d′に調絃する）。馬尾の弓で擦絃して

第五十一圖
トルコのケマンチェ

奏する點では同様であるが、左膝の上に立つてゐる點でも異る。ケマンは胡弓、チェは小さいものに對する語尾で、やはりイラン系の語である。アラビヤでもカマンヂェの名の下に行はれてゐる。

なほ一つ面白いのは、トルコで相當盛んに現在用ゐられてゐるSine Kemanと稱する全くヴィオリンの形をなしてゐる所のケマンチェの一種である。これはSelim三世(一七八九―一八〇七)の時に、歐洲からViola d'amourを攝り入れたのである。ウードもかなり廣くトルコ人の間に行はれ、八絃のLayoutaや六絃のMaydan Saziとなつてゐる(いづれも二絃づゝ一音に調絃する)。殊に後者は大衆に親しまれてゐるといふ。カヌンも形が正梯形に改められ、Santourと稱する。

イランは、トルコと少しく事情が異り、單に囘教音樂圏の一地方として見ることが出來まい。それはいふまでもなく、イランには古代ペルシャより、ササ

ン朝を經て近世王朝時代に連る傳統があるからである。ササン朝以來の傳統的樂器なる竪型ハープ(Tchéng)は近世まで盛んに行はれ、今日でも稀に見られるさうである。またウードに代つてイラン獨特のタール(Tar)やシタール(Sitar)等が愛好され、從つてその音樂も純粹にアラビヤ系のものではなく、イラン的色彩を多分に有してゐる。タールはタンブールに似て胴が細く、普通四絃乃至六絃である。シタールもタンブールと略同形で四絃を有する。これがアフガニスタン邊に入ると、印度の影響をうけ、十七絃を有するやうになる。又印度にも影響を與へ、シタールとヴィーナと融合してシタール・ヴィーナと稱するものが出現した。印度でシタールと略稱してゐるのはこれであらう。

(昭和十八年四月)

回教音樂の東流

——元朝の回教樂器——

東洋音樂史の性格を一言にして評すると、孤立と交流との交替であると稱することが出來る。卽ち、固有音樂が各地に發生發達した古代、イラン及び印度音樂が東漸して國際的音樂が東亞に擴つた中世、國民的音樂が各地に割據して發展した近世、歐洲音樂が流入し、世界的音樂が形成される現代の四段階に亙つて發展した東洋音樂史上において、東西の交流は、中世に一度、現代に一度、都合二度行はれたのであるが、實はなほ一度數ふべき事實がある。卽ち回敎音

樂の東漸がそれである。回教音樂がアラビヤに勃興し、回教の擴散と共に東流したのは、丁度、東亞において、中世の國際的音樂が近世の國民的音樂にとつて代へられる過渡期であつた。この時代の推移には、東亞自身の內に必然性を含んでゐたのであるが、外部からの刺戟も考へられる。卽ち回教音樂が中世の傳統の苦澁を破壞し、洒掃し、近世に新しき音樂の發展すべき白紙的な素地を作つたと考へることが出來る。このことは、アラビヤに近い地方により大きく現れた。印度が佛教音樂時代（西紀前二、三世紀―西紀後七、八世紀）から今日のヒンドスタン音樂時代に移行する過程においては最もこのことが顯著である。遠東の支那においてすら、近世の劇音樂の成立については回教音樂の影響を認めることが出來る。更に視野を廣めて行くと日本の近世に三味線音樂が起つた動機の遠因を回教音樂東漸の事實に求めることが不可能ではないことを知るのである。

一方、回教音樂は回教徒のスペイン侵略と共に歐洲に入り、中世の西洋音樂に大きな影響を與へたことは周知の通りである。アラビヤ樂器の代表たるエル・ヴード el'ūd（リュートの一種）が、スペインでエルーデ e'ute（エラウデ e'aude）となり、フランスでリュート luth、ドイツでラウテ Laute となつたことは最も顯著な一例である。そしてアラビヤ人は、ギリシャから音理論を學び、これをアラビヤの音理論に發展せしめて歐洲に逆輸入したのであつた。歷史的な關係を總決算すると、或は西に對する影響の方が、東に對する影響よりも大きかつたのかも知れない。從來は勿論西に對する影響が主として探求され、東に對する影響は殆んど指摘されてゐないから、右の如き觀念が強く一般に擴つてゐる。しかし東への影響は調査研究すれば、決して小くはない。

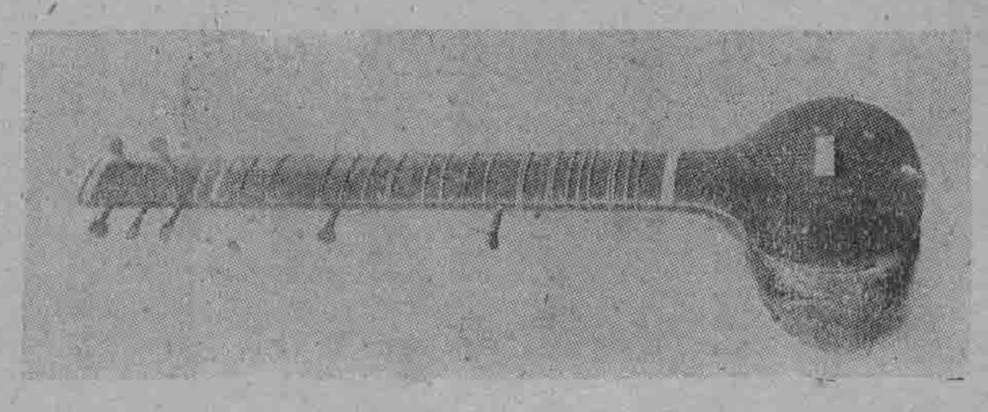
目を現代に點ずると、歐洲では、近代の西洋音樂の變轉の中に、中世に行はれた回教音樂の影響は殆んど吸收されて、姿を止めてゐない。それに反して、

東亞では中世より近世に移る間に行はれた回敎音樂東漸の遺構を今日でも目認することが出來るばかりでなく、現にアラビヤ、トルコ、イラン及び北阿海岸を中心として、回敎音樂圈が形成され、日本、支那、南洋及び印度の音樂と共に、東洋音樂の代表的五大系統の一つとして重要な地位を保有してゐるのである。

右の如き歷史的事情から生れた回敎音樂はそれ自身について見ると、顯著な特質——音律、樂器、樂理——を有してゐるが、それらは別項に述べておいたから、こゝには現在の我々と最も關係の深い回敎音樂の東漸とその意義について一考察を試みようと思ふ。なほ西南亞細亞には、回敎音樂が出現する前にイランを中心とする音樂が盛んであつて、これも東亞に流れて來たのであつた。これについても別項に讓つた。

一　東亞に於ける回教音樂の遺產

回教音樂の東漸は、まづ印度方面から始まる。印度では西紀前後以來榮えてゐた佛教音樂が、八九世紀に侵略し來つた回教徒によつて一旦破壞され、以後暫くの間印度の音樂界が一種の暗黑時代に入つた。この二百年程の間に印度人にして著名な樂人となつたのは數人であつて、他は全部アラビヤ人であつた。しかし佛教音樂やもつと古い時代の印度音樂傳統の力は强く、結局回教音樂の影響を受けつゝも、新しい印度獨特のヒンドスタン音樂を形成して今日に至つた。今日の印度音樂、殊に北方印度の音樂がアラビヤ音樂風なものを時折もつてゐるのは當然のことである。最も顯著な遺產は樂器に現れてゐる。ラバーブ、スールネイ等はそのまゝ用ゐられてゐるが、これらは旋律樂器であるから、印度の旋法にアラビヤ風の味を加へたのである。又印度の代表的樂器ヴィーナー

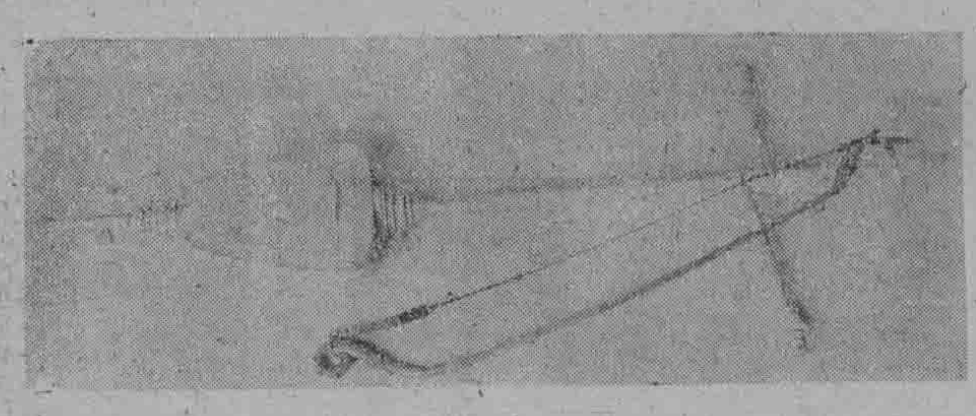


第五十二圖　シタール・ヴィーナ

（絢琴）は、シタール、タンブール等の形式を攝つてシタール・ヴィーナ（第五十二圖）、タンブール・ヴィーナ等の種々の變型を生み、又ウードの如き撥絃樂器も、サローデ・ラバーブ等の名の下に現れた。

ラバーブとスールネイとは、回教徒のある所には必ず共にある樂器で、南洋方面に達してゐる。ジャワにはアラビヤの卵型胴のラバーブと同じ形のものがあり（第五十三圖）、ビルマにはそれの變型が行はれてゐる。スールネイはビルマではスールネイの名でも用ゐられるが、土語ではフネといふ。

印度、南洋に向ふ流れとは別に、西亞から新疆省、蒙古、西藏に向ふ潮が支那に達した。今日の新疆省



第五十三圖　ジャワのレバーブ

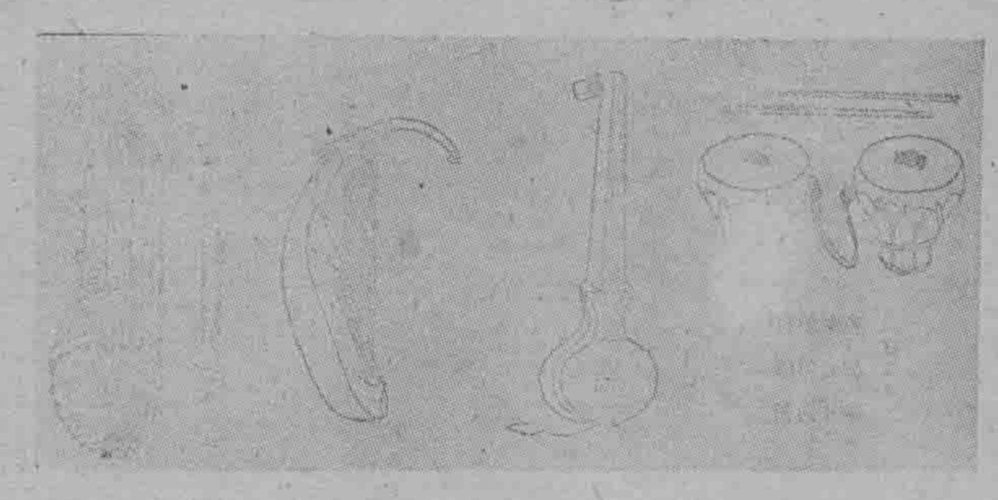
の住民は殆んど回教徒であるから、その音樂が回教音樂であることは當然であらう。前述の如き隋唐の西域音樂全盛時代には、龜茲（今日のクチャ、天山中道に沿ふ）、于闐（今日のホータン、天山南道）及び高昌（今日のトゥルファン、天山北路）の三都を中心に、印度（ガンダーラ）、イラン及び土俗の三系統の音樂が融合して、華麗な音樂文化を現出したのであつたが、今日では當時の寺院洞窟の壁畫にその遺構を見るばかりである。

蒙古の今日の音樂は、蒙古固有の音樂（元朝以後のものと思はれる）のほかに、西藏のラマ教音樂、支那音樂及び回教音樂の要素を多分に有する。殊に回教音樂は後述の如く蒙古音樂が成立する頃に流入したもので歷史

的にも最も古く、從つて最も深く影響を與へてゐるのである。たゞ今日では十分に蒙古音樂として消化されてゐるので、回敎音樂としてこれを指摘出來なくなつてゐるものが多い。

西藏は、普通その民族固有の獨特な音樂があるとされてゐるが、印度音樂と共に回敎音樂がこゝにも歷然たる影響の跡を殘してゐる。かのスールナは土語ではハリブといふが、スールナの名も用ゐられてゐる。これは恐らく比較的最近に新疆方面の回敎徒から學んだのであつて、印度のスールナが入つたのではあるまい(新疆省のカシユガール語でもスールナといふ)。ダマン或はドラマンと稱する片面椀型の二個の太鼓を兩桴によつて奏するのも、その形狀及び奏法からいふと、回敎徒のナッカラの流れ來つたものではないかと思ふ

次に支那における回敎音樂は、南北兩方面から入つた。元朝前後のそれには支那音樂に同化してそれと見分け難いが、淸朝には所謂回部の音樂・樂器が朝貢



第五十四圖　清の乾隆帝の時アジヤ諸國より貢獻された樂器　右よりカラナ(回教徒)、ラバーブ(同)ツァウン(ビルマ)、サランギ(印度)

の際の獻上品として將來され、四夷樂の一として制定されてゐた。乾隆二十四年刊の皇朝禮器圖式に、回部の樂器として達卜（ダフ）、那噶喇（ナッカラ）(第五十四圖)、塞他爾（サタル）、喇巴卜（ラバブ）(第五十四圖)、喀爾奈(カルナ?)、等の名が見えるが、これらはいづれも新疆省方面の回教徒によつて中繼されて來たのである。支那音樂に一般に擴つてゐるチャルメラの類(海笛等)に嗩吶（サナイ）といふのがある。これは明かにスールナの音譯であるが、その渡傳は南方經由と思はれる。卽ちネパールの薩朗濟(實は印度のサーランギ)(第五十四圖)、丹布拉(實は印度のタンブール・ヴィーナー)、ビルマの

總稿機（ツァウン、弓形ハープ）（第五十四圖）、密穹總（ミギャウン、鰐型の琴の一種）等が南方を經由して淸廷に貢獻された時分に同じ經由を辿つて來たのであらう。

以上の如き淸朝の所謂回部の音樂は、單に貢獻された宮廷の禮式の具に過ぎなかつたが、元代に支那に入つた回敎音樂の影響こそ、現代の支那音樂の成立にとつて重大な意義を有してゐる。

二　元朝に於ける回敎音樂

周知の如く、元朝は色目人を文化的指導者として利用したが、就中アラビヤ人を最も重しとした。回敎音樂が蒙古や支那に入つたのもこの機會であつた。

蒙古民族は漠北に崛起せる頃より、原始的な固有の民謠をもつてゐたであらう。今日でも、蒙古古來のものといつて成吉思汗を讃へる謠などが行はれてゐる。その旋法などは素朴であり、音階も支那の影響を受けた歌謠などとは異つ

てゐる。回教音樂の影響はやはり漠北のオルダが對象ではなく、支那の宮廷が對象であつたと思はれる。元史（巻七一）禮樂志（三）の「宴樂之器」の條がそのことについて最も興味ある記事を掲げてゐる。宴樂とは宴饗の樂の意で、文廟や宗朝で行ふ典禮樂たる雅樂に對する俗樂を指してゐるのであらう。こゝには

興隆笙　殿庭笙　琵琶　箏　火不思　胡琴　方響　龍笛　頭管　笙　箜篌
雲璈　簫　戲竹　鼓　杖鼓　札鼓　和鼓　⿱竹秦　羌笛　拍板　水盞

の二十二種の樂器名が見える。この中には從來あつたものも多數あるが、元朝に初めて現れた珍しいものがある。例へば雲璈は小鑼を一つの木製の架にかけ列べて桴を以て打つ樂器で、今日の雲鑼である。又水盞は銅製の椀十二個を列べ、鐵箸を以て打つもので、その名から察するに水を滿して音律を調節すると思はれる。これはインドの近頃の樂器である椀琴ジャラ・タランガと同巧であることも面白い。又⿱竹秦と云ふ新しい名稱も見える。箏の如くして、七絃あり、

柱を設け、竹を以てこれを軋つて奏するといふ點から見ると、隋唐の軋箏と親子關係があるとも思はれる。

これらの新樂器に雑つて、興隆笙及び殿庭笙、火不思及び胡琴の四樂器の名が見えるが、これらが回教音樂との關係のある點でこゝに問題となるのである。興隆笙及び殿庭笙は一言にして盡せば、オルガンである。從來は西洋のオルガンが支那に初めて將來されたのは、明末清初に宣教師が渡來した頃であるといはれてゐるが、それよりも早く既に元朝の宮廷に現れたといふことは、一寸聞いた所では驚かされるけれども、實はその由來を辿れば、決して驚くにはあたらぬことを知るのである。元史禮樂志の記事を讀み下し文にすると次の如くである。

興隆笙、制するに楠木を以てする。形は夾屏の如くで、上は鋭くして面は平かである。金を鏤つて、枇杷、寶相、孔雀、竹木、雲氣を雕鏤してある。

兩旁側には花板を立て、背の三分の一の所に居るやうにしてある。中は虛櫃を爲し、笙の匏の如くである。上には紫竹管九十管を竪て、その端は實すに木蓮苞を以てする。櫃の外には小さい橛を十五個出し、その上に小管を竪てる。管の端は實すに銅杏の葉を以てする。下には座があり、獅子や象が之を遶つてゐる。座の上、櫃の前に花板一を立てる。雕鏤すること背板の如くである。間に二つの皮の風口を出す。(この樂器)を用ふるには、座の前に小さい朱漆の架を設け、風口には風囊を繫げる。囊の面は琵琶の如く朱漆で雜花を畫いてある。之に柄がついてをり、一人が小管を採り、一人が風囊を鼓すれば、簧が自ら調に隨つて鳴る。

中統の間回回國の進むる所である。

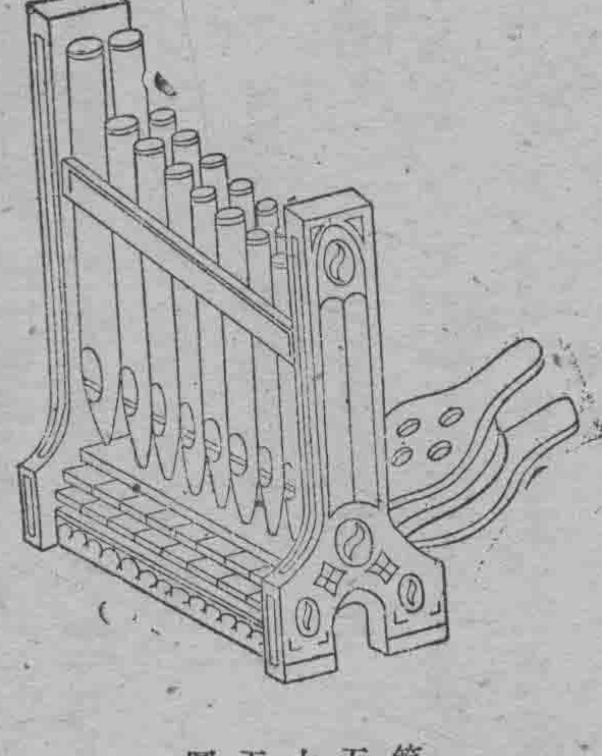
竹を以て簧と爲し、聲有りて律無し。

玉宸樂院の判官鄭秀は乃ち音律を考へ、清濁を分定して、增改し、今の制

の如くした。

今の制、その殿上に在る者は、盾頭の兩旁に刻木の孔雀二を立て、飾るに眞の孔雀の羽を以てし、中に機を設けた。奏する毎に工三人を要し、一人は風嚢を鼓し、一人は律を按じ、一人はその機を運動すれば、則ち孔雀が節に應じて飛散した。

殿庭笙十個、延祐の間に增製した。但し孔雀は用ひない。



第五十五圖

さて右の文を讀むと、この樂器が、當時の歐洲に行はれてゐたウルガヌーン卽ち今日の所謂ニューマティック・オルガン（風琴）に他ならぬことが直に首肯される。第

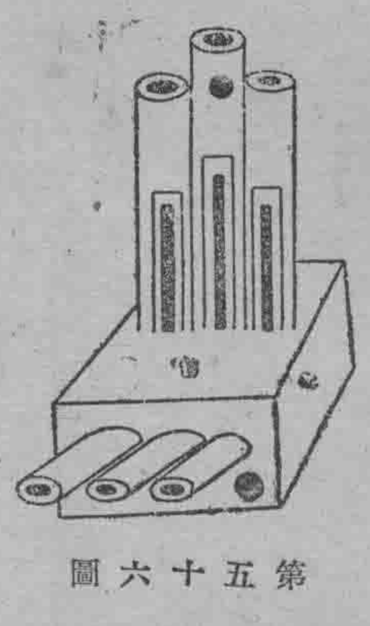
五十五圖に示すのは十三世紀頃のイタリーのオルガンの一つであるが、この型が大體興隆笙に近いと思はれる。興隆笙は九十管を有するといふから、非常に大形のものであつたに相違ない。構造上でも中世歐洲の例とは異る點があり、頗る注目される。機械仕掛けで孔雀が音の鳴るに從つて舞ふやうに設備されてゐるといふのは、歐洲に例がない。又聲ありて律なしといふのは、七聲（ドレミ）があつて、十二律（十二半音）がないといふ意味であり、九十管もあつて十二半音がないと云ふのは解し難いが、事實中世の歐洲のオルガンにも半音階は備つてゐなかつた。

構造の細部についての議論はさておき、このオルガンが元朝宮廷に現れた事情を考へて見よう。右の文にいふ如く、このオルガンは世祖（忽必烈）の中統年間（即ち世祖の初めの四年間、一二六〇—一二六四）に回回國が進め來つたものである。私は未だ十分研究してゐないので、オルガンが元朝に齎された他の史實を知ら

ず、從つてアラビヤから、かくの如き大型のオルガンが運搬された狀況を考へることは殆んど出來ない。たゞ陸上交通によるのではなくして、海上船便によつて運ばれたのではないかと想像するのである。或は解體したものを海陸いづれかによつて運び、共に來た歐洲の工人がこれを元廷で組立てたのかも知れない。殿庭笙が十個も延祐年間(一三一四―一三二〇)に增製されてゐる所を見ると、これも可能であらう。

ところで回回人はオルガンを歐洲から如何にして仲介したのであらうか。彼等はギリシャ、ローマの學術を學ぶこと頗る熱心であつた。故にローマの敎會に主として用ゐられてゐた風琴は勿論のこと、古く古代エヂプトに淵源する水オルガンをも研究して知つてゐた。殊に西カリアのコルドヴァにおいては、オルガンの研究が十分に行はれてゐたと思はれる。從つて回回人がこのオルガンを元朝に獻じたのは不思議ではないのである。

元朝のオルガンに關聯してなほ一つ趣味ある考古學的資料がある。昨年九月に帝室博物館で行はれた滿洲國寶展覽會を見てゐる時に、はからずも「元刻絲宜春帖子歳朝圖合壁軸」と題する刺繡畫に元朝のオルガンと思しきものを見出した。第五十六圖に示すのがそれである（同刺繡畫は纂組英華に收載されてある。時間がないために寫眞に撮ることが出來なかつた）。この樂器は、簧を有する管が三本、櫃の上に立ち、小管が櫃の横側から突きささつてをり、一小管を吹けば、一大管が鳴るやうに作られてゐると思はれる。風嚢を用ゐぬ點では興隆笙と異るが、明かに從來の笙でも簫でもない。この畫は全體に正月の玩具の如きものがとり揃つて畫かれてあるのであつて、樂器としてはラッパと太鼓とこの樂器とが含まれてゐる。この樂器は恐らく風琴の玩具ではあるまいか。いづれにしてもこの小

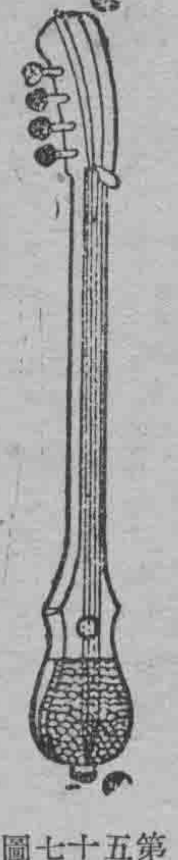


第五十六圖

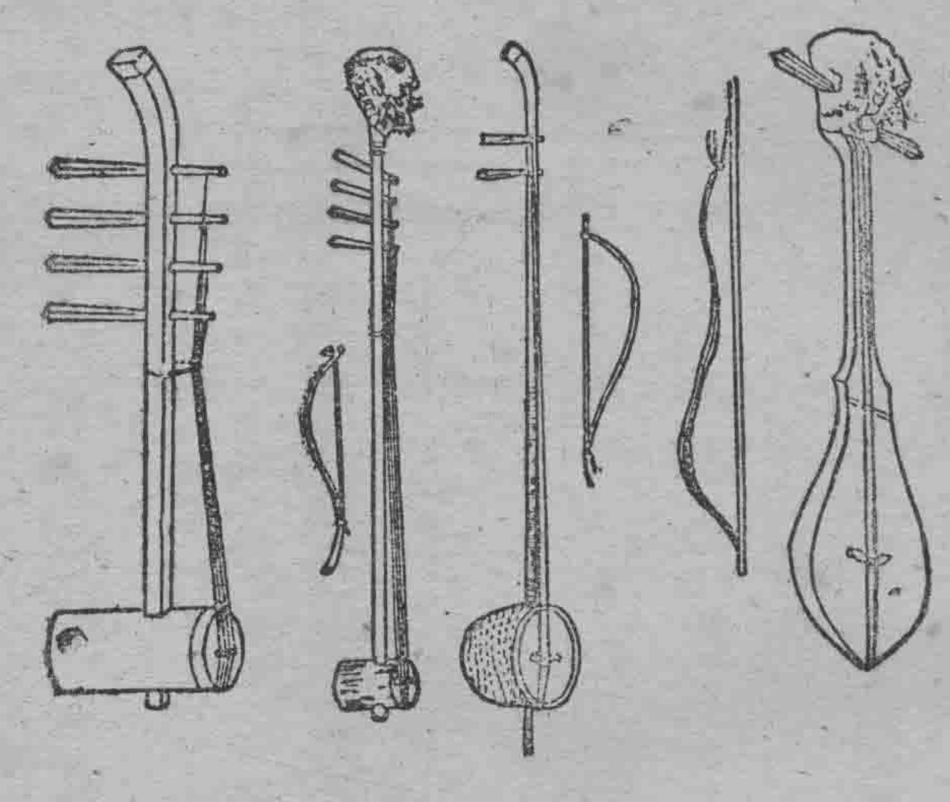
樂器を以て、元朝のオルガンの存在を證明することは許されるであらう。オルガンについては以上に止め、最後に、火不思及び胡琴につき一言しよう。火不思は、元史に

琵琶の如くして直頸、品なし。小槽あり。圓腹にして半瓶榼の如し。皮を以て面と爲す。四絃。(下略)

とあり、淸の皇朝禮器圖式に蒙古樂器として數へてゐる火不思と同一のものである(第五十七圖)。渾不似、渾不斯・和必斯等とも書し、トルコ語クブズ qubuz の音譯であることに疑ひない。このクブズは、著名なペリオが指摘した如く、唐代に囘紇語の佛典に見え、トルコ方面では早くあつた樂器と見えるが、元代に初めて支那に現れたのである。ペリオは誤つてこれを箜篌(ハープ)に比定し



第五十七圖
クブズ
(火不思)

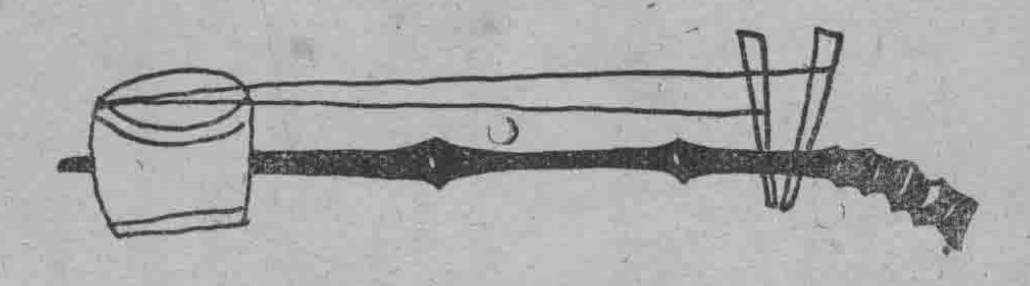


第五十八圖　胡弓各種（左より四胡、提琴、椀琴、胡琴）

たが（内藤博士還暦記念祝賀支那學論叢）、これはむしろ三絃に似た樂器である。元代には未だ三絃はなく、琵琶がそれまで主用されたのであつた。ところが元代からこの火不思及び次の胡琴が漸次用ゐられ始めたのである。

胡琴は元史に

制は火不思の如く、卷頸、龍首、二絃である。弓を用ゐて之を捩する。弓の絃は馬尾を以てする。



第五十九圖　奚　琴　（中世熱河地方の住民奚族の名をとる。秦の絃鼗を想像せしめる）

とあるが、明かに今日の胡弓の類である。皇朝禮器圖式に胡琴として畫ける二種の樂器（第五十八圖）の中の一つ（右）の如きが恐らくそれであらう。

今日支那音樂が全面に亙つて三絃と胡弓を最も重用してゐることは周知の如くである。胡弓の多用は唱歌法をも左右し、近世支那音樂を最も深刻に特徴づけてゐる。その胡弓の嚆矢が元朝の胡琴なのである。胡琴の普通の型は第五十八圖左の如きもので、これは唐宋代に熱河方面の奚・契丹の間に用ゐられた奚琴（稽琴）（第五十九圖）に弓を如へたもので、この奚琴はまた古く秦代の絃鼗（鼗（フリツヽミ）に絃を張つたもの）に起源するといはれる。從つて胡琴は支那固有の如くであるが、しかし弓

で擦絃するといふ奏法はこの時初めてである。前述の如く回教音樂には代表的樂器の一つにレバーブといふ胡弓がある。元朝の最初の胡琴はかの火不思に似た方の胡琴であつて、恐らく火不思にレバーブの奏法を應用したのではないかと思はれる。しかして支那在來の絃鼗乃至奚琴にも弓の奏法が適用され、今日の如き胡弓が生れたと思はれる。かく考へてこそ、胡琴の名稱が附せられた理由を説明することが出來る。

以上の如く考へることが正しいとすれば、近世の支那音樂を根本的に特徵づけた三絃と胡弓の利用といふことは、元代に回教音樂の影響によつて始まつたことであるといはねばならぬ（實は胡琴の名は唐代からあるが當時琵琶のことを胡琴と稱したから、必ずしも唐代の胡琴を以て胡弓と考へることは出來ない）。恐らくこの推定は誤りないと私は確信する。しかして支那の三絃は琉球の蛇皮線となり、蛇皮線が日本に渡つて三味線となつたことは周知の如くである。我が國の近世の三味線音樂は回

敎音樂の東亞における影響の一つであるといふことが、必ずしも荒唐無稽でないことを、この一事によつて證明することが出來よう。

文獻要目 ファーマー「アラビヤ人の音樂と樂器」、ファーマー「十八世紀以前アラビヤ音樂史」(ロンドン一九二九年)、アーノルド「回教の遺產」(オクスフォード、一九三一年)、故飯田忠純、アラビヤ音樂(世界文化史大系第九巻イスラム)拙著「東洋の樂器とその歷史」(三省堂)拙稿「琵琶の淵源」考古學雜誌第二六卷一〇・第一二號　拙稿「箜篌の淵源」(近日發表)

(昭和十八年四月)

歐米人の琵琶西方起源說とその批判

一

歐米人の東洋音樂、殊に支那音樂に關する研究は、今日までに相當の量に達してゐるが、質的に見るべきものは洵に少い。支那音樂を研究するには、音樂研究者であると同時に、東洋學者でもある必要があつて、この資格を有する人物がまだ出なかつたのである。フランスの東洋學者モーリス・クーラン氏の近著「支那音樂史要」は(註一)、この要望に應へるものを有してゐるが、これは支那文獻の大規模な飜譯ならびに編纂ともいふべきものであつて、細密な歷史的

研究ではない。又氏は音樂研究者ではないために音樂理論的な考察に乏しい。この飜譯編纂の中に氏の意見が表れてゐないこともないが、しかし本書は主として歐米人のために資料として多大な益を齎すであらう。かくの如き支那音樂自身の研究に、案外期待し得るものが少いのに對して、最近歐米において著しい發達を見せてゐる比較音樂學の分野に、むしろ我々の採るべきものが多い。殊に比較樂器學においては、さきにカール・エンゲル（Carl Engel）あり、今又クルト・ザックス（Curt Sachs）出でて、優秀な研究を殘すと共に、後輩の養成に努め、比較樂器學の基礎を築いた。この比較音樂學は、その端緒を世界における原始音樂及び古代音樂の並列的比較に發した。殊にエヂプト、バビロニア、アッシリア、ペルシャ、アラビア、ギリシャ、印度等の古代を中心とし、その東西に位置する歐洲及び支那、日本との比較と關聯づけとが行はれた。しかし今日ではあらゆる科學におけると同樣に、單なる並列的比較より一歩を進め

て、有機的、歴史的聯關の發見に努力すべき時代となつてゐる。このやうな歐米人の東洋音樂研究の長所と短所を最もよく現す一例を彼等の琵琶の研究に見出すことが出來る。

琵琶が西方アジアのリュートに起つたといふ說を歐米人の間に聞くのは最近のことであるが、これは歐洲のリュートの起源に關する研究から派生した問題であつた。リュートの起源に關する研究はかなり早くからあつたやうであるが、英國のシュレジンガー K. Schlesinger の「ヴィオリン族の祖先」の出でて以來、ヴィオリン族及びそれと近い系統にあるリュート族の歴史の研究が盛んに行はれ始めた。一方、獨逸のザックス、ホルンボステル等の大規模な樂器學的研究によつて、琵琶を含むリュート (Laute) 族の系統的分類が行はれ、又アラビヤ語の豐富な文獻を基礎に、アラビヤ及びペルシャの音樂研究に盛んな活動を見せてゐるファーマー (H. G. Farmer) もリュート (Lute) 及びレバーブ (Rebab)

について傾聽すべき見界を發表した（註二）。ついでベーン（F. Behn）及びガイリンガー（K. Geiringer）の論文が踵を接して發表されるに至り、支那の琵琶と、リュートとの比較が行はれ、琵琶も亦リュートの一系列に屬することが發見され、更にペルシャから支那へ流傳する徑路が考へられるやうになつた。しかしこれ等歐米人の研究は皆西方の觀點より行はれ、支那における琵琶自身を研究したものではない。この點において我々東方側の立場にある者からは多くの誤謬が指摘されるわけである。

なほ私が披見し得た歐米人の琵琶研究の論文は、發表されたものの全部ではない。存在を知らないものもあらうし、知つてゐても見ることの出來ないものもある。これらは將來偶見の機に惠まれた折、補ふこととしたい。なほ、考古學雜誌昭和十一年十月號及び十二月號に發表した拙稿「琵琶の淵源―殊に正倉

院五絃琵琶に就いて」は支那琵琶の歴史―起源、變遷、種類―に關する、文獻學、考古學及び言語學の知識を綜合して行つた歴史的研究で、本論文と表裏をなすものであるから參照せられたい。

二

クルト・ザックスは一九一三年に、「樂器實用百科全書」Real-Lexikon der Musikinstrumente を出版した。この書においては、古今東西の樂器が集大成されてゐるが、その中で、約百個のリュート(Laute)族の樂器が、歐洲、近東、印度、波斯、アジア、西アフリカ、東中南各アフリカ、アメリカに分類され、アジヤの部では、支那の P'i P'a（琵琶）、西藏の Pi wang、日本のビワ（琵琶）が擧げられてゐる。この P'iP'a の項について見ると、P'iP'a は Barbiton なる

樂器に起ると記されてゐる。私の知る範圍では、これが支那琵琶の起源を明確に西方に求めた最初の意見であるやうに思ふ。

K・シュレジンガーの著「ヴィオリン族の祖先」"Precursor of Violin Family"（一九一〇）の附錄A "The Barbiton" によると、バルビトンとは、中世歐洲の低音リュートの名稱であるが、古くは、紀元前後の頃、ギリシャの一種の絃樂器であつて、その起源は、ペルシャのリュートの名稱たる Barbat にあるといふ。ザックスは、前掲 Real-Lexikon の Barbiton の項においてバルビトンとバルバットを結びつける方法に疑を挾み、Barbat (Barbud) はむしろ梵語の bharbhi（强く絃を搔くの意）に語源を求むべきことを主張してゐる。思ふに、ザックスはバルバットの名稱をバルビトンより後のものと考へ、シュレジンガーの說を、バルバットがバルビトンより出たと云ふやうに解したために、この反對論を唱へたのであらう。しかしこれはザックスの思ひ誤りであつて、シュレ

ジンガーの說は、むしろバルビトンがバルバットから出たと解すべきである。バルバットの名は、八世紀以後のアラビア文獻に始めて現れ、そこには少くとも六七世紀の頃にササン朝に存した樂器であることが記されてゐる。しかしこの樂器に先行する古い考古學上の例との關係から、バルバットは可成り古い名稱であらうと考へられる。恐らくバルバットもバルビトンも同源であつて、ザックスが提示した梵語の bharbhi は、この二つの語を生んだ原型か或はそれに近いものと考へてよからうと思ふ。これは一般のインドゲルマン語におけると同樣であつて言語學的にも許されよう。

ザックスはバルビトンの名稱ばかりではなく、その形狀性質等においても、支那の琵琶と同系統に屬することを指摘してゐる(Real-Lexikon 1913. Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens 1923. Geist und Werden der Musikinstrumente, 1923)。しかし形狀、性質、名稱、歷史的關係の諸點において琵琶にもつと近い

のは、前記のバルバットである。バルバットに關しては、シュレジンガーの前掲書及びファーマーによつて文獻上の研究が行はれ、他方ザックス、ベーン、ガイリンガー諸氏によつて、考古學的な研究が試みられた。この兩方面の研究の結果はほゞ一致してをり、それらを綜合するとバルバットに關する大體を明かにすることが出來る。

英國ボドレイアン文庫(Bodleian Library)等に藏する豐富なアラビア文獻を驅使して、アラビア音樂の研究に多大の功績を齎らしてゐるH・G・ファーマーによると、ペルシャがアラビア人に征服される以前、卽ち遲くとも六—七世紀の頃、ペルシャのリュートはバルバット(Barbat)といはれ、それがアラビアに入つてウッド(el' ud)となり、更にアフリカ北岸を經てスペインに渡り歐洲に入つて中世のリュートとなつた。第六十圖及び第六十一圖の如くササン朝の銀皿に現れたリュートがこのバルバットである。ところがバルバットのササン朝

以前の實例をペルシャにおいて見出すことが出來ない。しかし前記の如くバルバットなる名稱が古いものであるとすれば、ササン朝の銀皿に見えるやうなリュート或はそれの先行者がペルシャ或はその附近に發見されるべきである。シュレジンガーはこのことを證明するためにバルバットの先行者或は同行者たる後期ミケネ文化（紀元前千年）、古代ペルシャ（例へばスーサ Susa の出土品―紀元前八世紀）、ガンダーラ彫刻（一―二世紀）古代印度（例へばアーヂアンターの壁畫―六世紀）支那領トルキスタン＝新疆省（八世紀?）等の例によつて、リュート及びレバーブの起源及びバルバットへの經過について種々考察を試みてゐる。しかしこのバルバットに至る歷史の研究は、範圍が廣大で事態が非常に複雜し、又資料が十分にない上、後から後から新資料が續出する今日では、未だ決定的結論に達し得ない。たゞ、これらの先行者、殊にガンダーラのリュート（第六十二圖參照）とバルバットの間に有機的な親子關係があることだけは、考古學的資料の比較研究



第六十圖　曲頸リュート
（バルバット）
（ササン朝ペルシャ銀皿）



第六十一圖　四絃曲頸リュート（バルバット）（ササン朝ペルシャの銀皿、同じ銀皿上にこれと向ひ合つて支那の笙を吹いてゐる人物が彫つてあるが、その奏者は支那人であり、このリュートの奏者は明かにイラン人である）

によつて認められる。從つてバルバットは、考古學上の實例は未だ發見されないが、ササン朝以前よりペルシャ・ガンダーラ地方一帶に存在したリュートの名稱であることが認められる。しかしてこれらの實例により、又アラビアの文獻に記す所によると、バルバットの主要素は次の如くである。

一、梨型の胴 (Birnförmig, pearshaped)

（胴と柄が區別されず、胴が自然に細くなつて柄に至る型。支那琵琶と同じ。）

二、四絃。

三、柄の先端にある軫（イマキ）を受ける箱の部分（Wirbelkasten）が柄に對して直角に後方へ曲つてゐること、（第六十七圖の支那琵琶參照）。

四、軫を左にして、胸の前に、横或は斜横に樂器を抱くこと。

五、撥（支那琵琶の撥より小さい）

六、胴の表面下端近く、絲をつなぐ横の小さい板（琵琶に於ける覆手）がある。

三

前述の如くファーマー、シュレジンガー、ザックス等によつて試みられた考古學的ならびに文獻的研究に對して、純粹に考古學的資料のみによる樂器學的

な研究がベーン及びガイリンガー兩氏によつて行はれた。

ベーン(Friedlich Behn)は「古代及び中世初期におけるリュート」"Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919) において、まづササン朝のリュートと支那の琵琶が同一系に屬することを考古學的資料によつて指摘した。前記のバルバットの主要素は殆んどそのまゝ支那琵琶に適用されることは贅言を待たない。從つてこの見方は正しい。しかしその流傳の年代について、漢唐時代の西域交通路の要地であつた高昌—今日の新疆省東北部吐魯番(Turfan)附近において最近發見された壁畫に見える琵琶の例を以て五世紀のものと考へ、ササン朝リュートの支那への流傳の年代を示唆するものと見てゐることについては疑ふべきものがある。第一この吐魯番の例は、この論文において圖示されてもゐなければ出典も明記されてゐない。

一體、二十世紀初頭より新疆省において英、獨、佛及び我が國によつて數回

に亙り大規模に行はれた考古學的探檢事業は、尠からぬ音樂資料を含む美術品を齎し、東西音樂の交流の跡を辿るに、實に有力な資料を提供してゐる。この資料の價値は、日本は勿論、歐米でも未だ十分には知られてゐない。たゞ獨逸の第一回トルファン探檢隊の一員たりし Georg Huth の子で、ザックス、ホルンボステル等の弟子である Arno Huth が、ベルリン大學哲學科卒業論文に、この資料の目錄を作成した(註四)。第一部においては、ザックスの樂器分類法によつて目錄を作り、第二部においては、美術上の系統によつて、音樂資料の時代的及び地方的な分類を試みた。この歷史的分類はこの音樂資料を取扱ふものの最初になすべきことであるが、從來未だ行はれてゐなかつた。フートはこの仕事の先鞭をつけたわけである。しかしこの分類は頗る不滿足なもので、第二部において試みられた樂器の傳來卽ち――トルキスタンとペルシャ、印度及び支那との關係についての叙述の如きは一見して杜撰なものである。殊に

絃樂器をすべて波斯方面から採つたと考へてゐるのは誤りであつて、從前の歐米人の研究において旣知の事實とされたことすら利用してゐない。この誤謬は後にベーンやガイリンガーの研究を紹介するにつれて明かとならう。ともかくも、このトルキスタン新出の豐富な資料の科學的な利用が齎す所は偉大なものがあらうことを私は信じて疑はない。この資料については近く紹介の筆を取りたいと思ふ。

閑話休題。さてベーンが引用した吐魯番の資料が何であるかは知らないが、これを五世紀に確定してゐることは洵に危險である。蓋し吐魯番の琵琶資料は、八世紀頃より十世紀頃にまたがり、しかも西方のみならず支那の琵琶の逆輸入すら見えるからである。フートの目錄及び私の調査せる範圍に關する限り、五世紀頃の高昌において琵琶の實例を見出すことは出來ない。かくてベーンは支那琵琶とササン朝リュートの關係を見出したが、その渡傳の徑路につい

ては十分な認識に欠けてゐるやうである。

ついでベーンより更に一步を進めた最新の研究がガイリンガー（Karl Geiringer）によつて發表された。「近世初頭に至る迄のヨーロッパのリュートの前史」Urgeschichite der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit,（Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1928）がそれである。

この論文で最初に注目されるのは、前述の如きササン朝のリュートを、ササン朝の次の時代（所謂Nachsassanidische Zeit）に屬するものと見、歐洲のリュートは印度のリュートに發してゐると考へてゐることである。その理由とする所は、從來の人々がササン朝のものと見た銀皿を、後ササン朝卽ち八世紀以後の藝術であるとし、ササン朝にはリュートが存したといふ考古學上の證據を欠いてゐるといふのにある。しかしササン朝音樂の考古學的資料は非常に僅少であつて、これがないからといふ理由のみでは、前記の如きササン朝のリュート

の存在を否定するに足りないやうに思はれる。しかも歐洲のリュートの起源はサザン朝のリュート（バルバット）とその發展であるアラビアのリュート（ウッドel'ud）を除いては考へられない。今もしガイリンガーの如く、歐洲のリュートの起源を印度に求めるとしよう。形狀において印度のリュートは（第六十四圖及第六十五圖）細長くて棒狀に近く、決して梨型ではない。柄の先端の軫箱はペルシャ及び歐洲のリュートの如く後へ曲らずに眞直伸びてゐる。又絃は四絃でないこ との方が多い。これらの點でもガイリンガーの說には首肯し難い。

次にガイリンガーが注目したのは、印度方面において最も古い資料と思はれるガンダーラ彫刻に現れたリュートである。ガンダーラはアフガニスタンと印度の境のカブール河の谷地であつて、紀元前後にギリシャ文化と佛敎文化が交叉し、所謂 Greco-buddhique 希臘佛敎的文化が榮え、この文化が西域（今日の新疆省）を經て支那、日本に渡傳し、文化史上大きな足跡を殘したことで著名



第六十二圖
梨型リュート
ガンダーラ出土彫刻



第六十三圖
ギター型リュート
（ガンダーラ出土彫刻）

である。
このガンダーラ彫刻に見えたリュートは、第六十二圖の如く、ペルシャのリュートに似て梨型、四絃、曲頸（軫箱が後方へ曲つてゐること）のリュートと、第六十三圖の如き胴の半に括れのあるギター型、四絃のものとである。ガイリンガーはこの二つをペルシャ及び印度を通じて最も古いリュートであるとし、その源泉をアレキサンダー時代のテラコッタ（素燒陶器の土偶）

に見えるタンブール（Tambur）に求め（口繪第六圖）、リュートト族の祖先はタンブールにあると結論してゐる。前記の如くリュートの先行者として考へられるものは古來より許多あるので、ガイリンガーの如く簡單にその起源や系統を決定するわけには行かないが、この二種のリュートは後世のリュートと形がかなり近く、しかも時代はかなり古いといふ點注目すべきものがあり、これを特筆したガイリンガーは烱眼であつたといはねばならない。殊にギター型のものは後に中世歐洲に現れる以前には他に例がなく、たゞ新疆省のミーランにおけるガンダーラ的ヘレニズム的壁畫に歐洲のギターと殆んど同様なものが畫かれてゐるのみで、最も珍重すべきである。又梨型のリュートは四絃、曲頸、奏法の諸點でササン朝リュートに近い。ガイリンガーはこのガンダーラのリュートを以てそれ以後の東西各地のリュートの源泉と考へてゐる。

前述の如く、歐洲のリュートは印度に起つたといふのであるが、印度のリュ

ートはガイリンガーによるとガンダーラのリュートの輸入されたものであるといふ。即ちアムラーヴァチの彫刻（第六十四圖）や、アージャンタの壁畫（第六十五圖）に見える棒狀（keulen-förmig）五絃（アージャンタでは絃數は不定）直頸のリュートを以て、その例としてゐる。前述の如く印度のリュートがガンダーラのリュートより生れたかどうかは決定し難いが、この型のリュートが印度特有のリュー



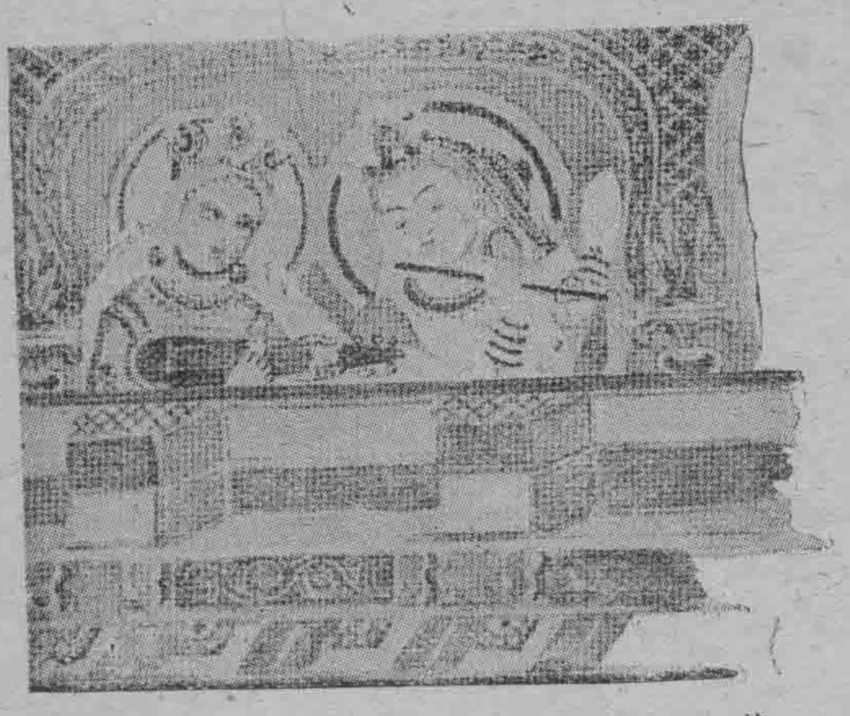
第六十四圖　五絃直頸リュート
（アムラーヴァチ彫刻）



第六十五圖　四絃直頸リュート
（アージャンタ壁畫）

トであることは他の資料からも認めることが出來る。

次にガンダーラ藝術が東傳する時、通過した古の西域(今の新疆省)におけるリュートは、最近の考古學的發掘によつて齎された資料によつて知ることが出來る。ガイリンガーはその一例として、于闐(Khotan)のテラコッタに表れた梨型四絃のリュートを擧げてゐる。これはシュレジンガーも引用した所であつて、ペルシャのリュート及びガンダーラのリュートとの關係が認められる。又キジル(Qyzil 古の龜茲)の壁畫中に、かのアムラーヴ



第六十六圖　五絃直頸リュート(左)と横笛
(新疆省古都龜茲の壁畫)

アチの五絃リュートと殆んど同様のものがあることに注目してゐる（第六十六圖）。

以上の如き、西域の二種のリュートを新に取出し、それをガンダーラ及び印度のリュートとはつきりと結びつけたこの考古學的な研究は從來にない所でガイリンガーの最大の功績である。たゞしかしガイリンガーは西域の音樂資料に前記フートの研究の如き歴史的な考察をした後にこれを利用したのではないために、この二つの例の眞の意義を解してはゐない。于闐と龜茲は、同じ西域の中でも地理的に離れ、文化的に相違した二地方であつて、同日にして語るべきではない。于闐は西域の南部にあつて、早く紀元前後より印度の文化の影響を受け、又ガンダーラの文化を最も多く吸收してゐるのに對し、龜茲（今日の庫車）は四世紀より八世紀に亙り、ガンダーラ藝術の上に更にイラン的の色彩を加へ、しかも地方色濃厚な獨自の文化をもち、梵語と同系統でこの地獨特の語となつたトカラ語を使用し、中世西域において最も隆盛な文化圏であつた。

その文化を今日では龜茲文化或はトカラ文化といつてゐる。龜茲の五絃リュートは、このトカラ文化特有のもので、しかも龜茲における純ガンダーラ時代(四－六世紀)にはなく、その次に來る所謂トカラ文化時代のみに出現してゐる。從つてガンダーラ藝術と共に早く西域に入つた梨型、四絃、曲頸のササン朝リュート式のものとは、系統の上でも、傳來の事情の上でも全く相異してゐる。このことはこの二種のリュートの起源を知る上に重要であるばかりでなく、更にこの二種が支那へ傳來する事情を知るに必要な事實である。

さて、最後に本題に入つて、リュートの支那への傳來についてガイリンガーの說を聞かう。氏はまづペルシャにおけると同じやうに、支那においても考古學上の證據のないことを理由として、琵琶の輸入を五世紀頃、佛敎傳來以後とし、支那の傳說(何の傳說か內容も典據も示されてゐない)に漢代にあつたとするのを虛僞の記錄であると、大膽な論斷を下してゐる。しかして南北朝(五六世紀)に入つ

て初めて造形美術に現れる支那の琵琶はペルシャ及びガンダーラの梨形リュートに近く、四絃、曲頸で幅が少しく廣い。これと同時に、圓形の胴に眞直な柄がさし込まれ、四本の絃を有する阮咸（後の月琴）があり、又第三にはかのアムラーヴァチやキジルに見えた五絃リュートと全く同じ五絃琵琶が唐の彫刻に見える（口繪第九圖右が五絃棒狀頸琵琶、左の四絃曲頸琵琶と明かに區別されて彫つてある）。支那式の幅の廣い琵琶は、この印度式の棒狀のリュートと阮咸との融合したものであらうと云ふのが、支那琵琶の起源に對する氏の見界である。

支那における三種の琵琶を、考古學的資料によつてはつきり區別して取出したことは正しい。殊に五絃琵琶の存在をはじめて明かにし、その印度における源流と、西域における流傳の證據までを提示したことは大きな功績といはねばならない。しかし支那琵琶輸入の年代、事情及びその系統に關しては、この結論は殆んど誤りである。第一、氏の結論の如くであれば、支那琵琶は印度の

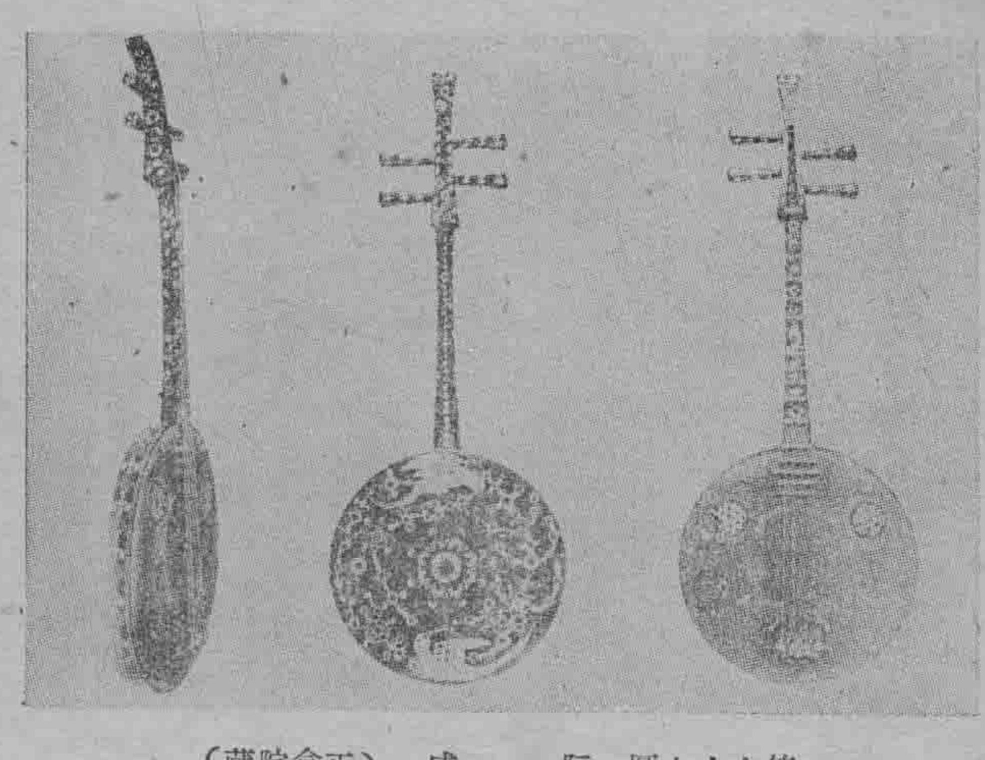
五絃リュートの流入以後に支那に現れたと考へねばならない。しかし支那に五絃琵琶が現れたのは南北朝以後であつて、支那の普通の四絃琵琶はそれ以前に廣く支那に流布してゐたことが文獻の上に明かである。支那の五絃琵琶の先行者である龜茲の五絃リュートであるから、五絃琵琶が四絃琵琶より早く支那に入つたとは絶對に考へられるのであるから、五絃リュートですら、後期トカラ文化(六―八世紀)にはじめて現られない。しかも氏は阮咸と五絃琵琶とがいかに融合して四絃琵琶となつたかについて説明をしてゐない。思ふにこれらの誤謬を生じた原因は第一に支那の文獻を利用せず、たゞ考古學的資料のみに頼つたことにあり、第二に支那及びトルキスタンの豐富な考古學的資料の利用法の頗る杜撰で、歴史的認識に欠けてゐることにある。一言にしていへば、東洋史の知識に不十分であるためであらう。歐米の比較樂器學はこの點において最も大きな缺陷をもつてゐる。

四

以上を以て歐米人の支那琵琶の起源に關する研究の簡單な紹介と批判とを終つた。最後に以上の批判を根據づける私自身の考へを簡單にのべよう。詳細は考古學雜誌に發表した拙稿について見られたい。

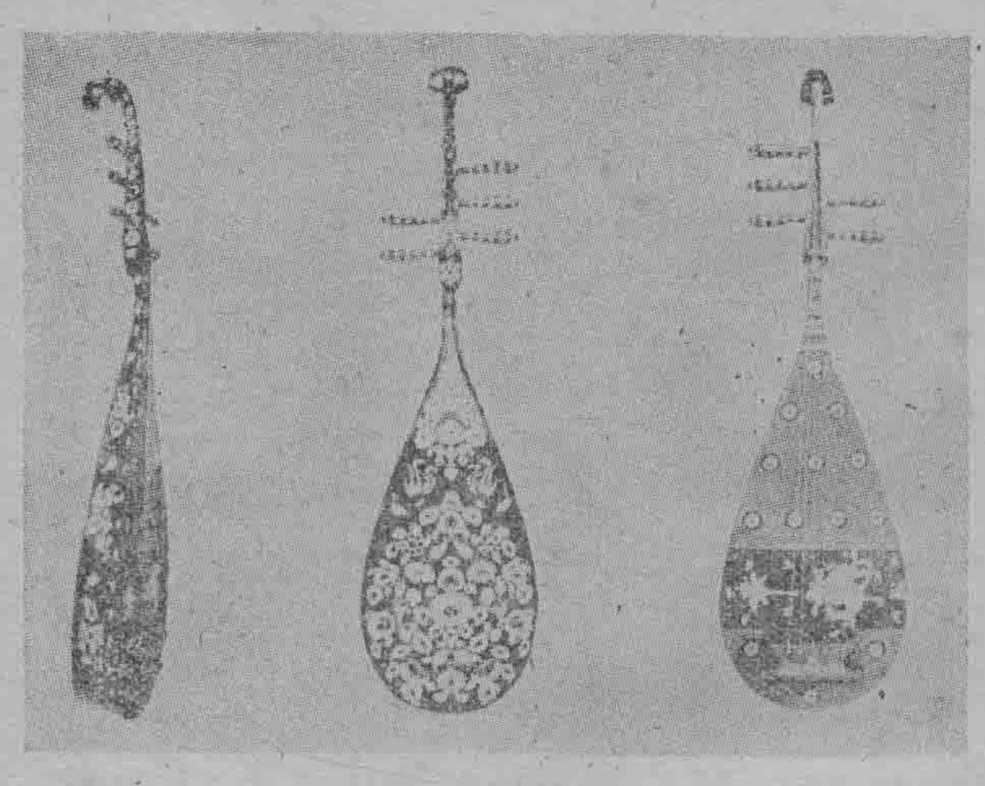
支那琵琶の起源を考へるに、その起源の地と思はれる西方の立場から見る歐米人の研究法も一つの方法ではある。しかし最も妥當な方法は、まづ支那側の史料（文獻と考古學的及び言語學的資料）によつて支那琵琶を明かにし、ついで西方のリュートを調査し、更に中間のトルキスタンのリュートをも合せて三者の歷史的聯關を求めるといふ方法であると思ふ。

琵琶が漢代旣に支那に傳來したことは、前漢（西紀前二〇六―後八年）の劉熙の



第六十七圖　阮　咸（正倉院藏）

「爾雅」、後漢（西紀二五―二二〇）の應邵の「風俗通」にその名が、箜篌（ハープ）と共に見えることによつて信ずべきである。しかし支那の琵琶は一種ではない。唐の杜佑は著名なる「通典」の卷一四四・樂・絲五・琵琶の條に、秦琵琶（阮咸）・曲頸琵琶・五絃琵琶の三種を擧げてゐる。この簡單な杜佑の記載は、支那文獻に現れる琵琶のことを最も確實に說明してゐる。この文獻上の記載を多くの考古學的資料と、更に正倉院に尊藏される天平時代（支那の唐の中



第六十八圖　五絃琵琶　（正倉院藏）

頸）の現物である三種の琵琶（第六十七圖　第六十八圖　第六十九圖）に照合して見ると、支那の琵琶はこの三種であることが結論される。しかして曲頸（項）琵琶については、通典に

形制稍〻大なり。もと胡中より出づ。俗に是を漢制と傳ふ。

とあり。又五絃琵琶については、

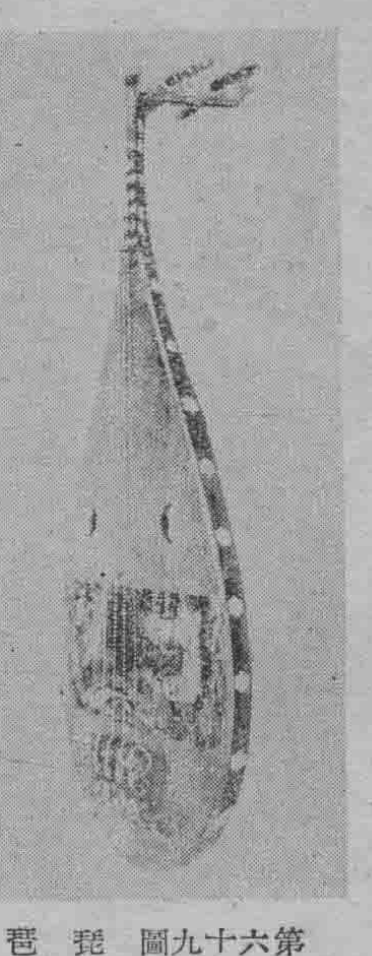
稍〻小なり。蓋し北國の出す所なり。

とあつて外國傳來のものであることが明かである。五絃の名が支那の文

獻に現れ始めるのは南北朝以後西域音樂の隆盛時代に入つてからで、前述の如くこの五絃琵琶の起源である龜茲の五絃リュートは少くとも六世紀以後であつて、曲項琵琶より先に支那に入る筈がない。かくて五絃琵琶は支那における琵琶の起源たる資格をもたないことが明かである。

次に秦琵琶は秦の絃鼗の遺制で、秦漢子といはれてゐる。曲項琵琶の條に、「曲項を漢制とし、兩制を兼ねるものを秦漢と云ふ」とある。絃鼗とは今日の胡弓の如きもので、秦時代（西紀前二四九―二〇七）の絃樂器であり、秦漢の秦は絃鼗を意味するのであらう。しかして（曲頸）琵琶は漢制であるから秦漢子は卽ち秦琵琶で、後の阮咸に相異ない。かくて秦琵琶は外國傳來の曲項琵琶が支那に入つてはじめて絃鼗から秦琵琶へ進化したのであるから、支那の琵琶の起源とはいへない。最後に曲項琵琶は通典に「本出胡中」と明記され、又隋書、卷十五、音樂志に今の曲項琵琶・竪箜篌の徒は、並に西域より出づ。

とあるのによつて、外國傳來であることが支那人にも古くから認識されてゐたことがわかる。しかして後世琵琶といへば必ずこの四絃曲項の琵琶をいつて、それが古い琵琶であることを意味してゐることを考へ合せるとこの琵琶こそ支那の琵琶の起源であることが確認される。



第六十九圖　琵　琶
（正倉院藏）

それではこの琵琶の源泉と傳來の徑路は如何であらうか。この琵琶と最も相似するのは從來の歐米人が指摘したやうに、ササン朝のリュートたるバルバットである。外形、四絃、曲頸、奏法、撥、絃を結へる小さい板（覆手）の存在等の主要點における一致は今更贅言を要すまい。ついでその傳來の徑路についても歴然たる證據を擧げることが出來る。ガ

ンダーラ及び于闐の例は旣に擧げた通りである（第六十二圖）。口繪第五圖は于闐の附近より出土し、同じく二、三世紀に屬する彫刻の一例であるが、これも亦琵琶傳來の仲介者と見ることが出來る。

更に有力な證據は琵琶なる名稱である。琵琶ははじめ「釋名」に批把、「風俗通」に枇杷とあり、晉代から琵琶の字で現れ、後世種々の宛字が用ゐられてゐる所から見ると、外來語に對する音寫であると想像されるが、晉の傅玄の琵琶賦序に

方俗の語を以て之を琵琶と曰ふ。其の外國より易傳せるを取れるなり。

とあるのによつて、この想像が正しいことが證明される。琵琶の古音はカールグレン（註五）によれば bji' ba' である。Berbera が琊琵琶と譯され（註六）、琵琶の二字が唐代には入聲で、琊の音を有したといふ（註七）ことを考へ合せると、ササン朝リュートの名稱 Barbat 或はそれに近い形の語が琵琶の二字を以

て寫されたと考へることは言語的にも不可能のことではあるまい。前漢の武帝の時（西紀前一四〇―八七）、張騫なる者が西域旅行を行つた折、多數の西方の文物がその名稱と共に將來された。琵琶もその文物の一であつたのであらう。
以上によつて支那琵琶の傳來に關する歐米人の研究とその長所短所の大體が明かになつたと思ふ。いろ〳〵の欠點はあつたがベーン、ガイリンガー、ザックス等によつて始められた樂器學的の研究や、ザックスによつてまづ提示された名稱上の卓見が、この問題の解決に大いなる貢獻をなしたことはいふまでもない。たゞこれら歐米人の琵琶の研究において、東洋音樂史の科學的研究に歷史的知識と觀念が如何に重要であるかがはつきりと認められたことと思ふ。

註（1）Maurice Courant ; Essai Historique sur la Musique des Chinois (A. Lavignac; Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire, Histoire Vol. I. 1913.)

（二）Sachs, C. und E. v. Hornbostel: Systematik der Musikinstrumente (Zeitschrift für Ethnologie, 1914, Heft 4/5)

Sachs, C.; Handbuch der Musikinstrumente, 1913.

Sachs, C.; Geist und Werden der Musikinstrumente, 1929.

（三）H. G. Farmer; Studies on Oriental Musical Instrument. 1931.

ファーマーの著作はこのほか多數あるがここには省略する。

（四）Arno Huth; Die Musikinstrumente Ost-Turkistans bis 11 Jahrhundert n. Chr, (Central Bureau für die deutschen. Presse, Berlin, 1928)

これはフリードリッヒ・ウイルヘルム大學哲學科卒業論文である。

（五）B. Karlgren; Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese.

（六）F. Hirth and W. W. Rockhill; Chau Ju-kua.

（七）宋の兪琰「席上腐談」（五朝小說所收）

（昭和十一年八月）

獨逸における比較音樂學の成立

C. Stumpf と F. M. v. Hornbostel とを中心として

一

昭和十一年は世界の音響心理學界及び音樂學界にとつて大きな厄年であつた。すなはち斯界の耆宿カール・シュトゥンプフとホルンボステルの兩老を失つたのである。シュトゥンプフは臘月二十五日八十八歳の天壽を完うしてその故郷の地に永眠せられ、その報知は獨逸國内は勿論、世界の斯界を驚かし、追悼の文が各誌を飾つたのであるが、ホルンボステルは同年の初め逝去されたと

いふ噂が人々の口に上つたのみで、追悼の文さへどのジャーナリストの手によつても書かれなかつた。といふのは、彼はナチスの民族肅正政策の犧牲となつて、その晩年を英國に淋しく過し、故土を見ずして逝つたといはれてゐるからである。兩老は殆んど時代を同じくし、方面を同じくして、互に協力しつゝ獨逸音樂界に双鵬の盛名を馳せたのに、その晩年にかくも隔絕の相違があつたのは轉た感慨にたへぬものがある。この一文は、この兩雄の業蹟を辿ることによつて、兩雄によつて打ち立てられたともいふべき、獨逸否世界における音樂史研究に一つの大いなる指針を與へようとしてゐる比較音樂學の發展の狀態を概觀するために書かれたのであるが、兼ねて兩雄を追憶するよすがともならう。

比較音樂學乃至比較樂器學が、世界の音樂史、殊に東洋音樂史研究において占める意義は洵に重大である。これは東洋音樂の特殊性を明かにし、これを體系化するには最も必要であつて、日本の音樂史と雖も、これを科學的研究の水

準に登らせるためには、この學問の技術を藉りなければならない。如何なる場合に、如何樣にして必要であるかは、これから述べる所によつて明かにされる譯であるが、手近かな實例を、拙稿「琵琶の淵源」（考古學雜誌二〇ノ一〇及一二）ならびに本書「歐米人の琵琶西方起源說と其の批判」の項において見られたい。右論文において、私は現在までの比較樂器學上の知識を批判しつゝ科學的基礎として利用した積りである。

シュトゥンプフの高弟にして、今日の比較音樂學の第一人者、Curt Sachs が、恩師の第八十回の誕生日に贈つた言葉 „Zu Carl Stumpfs achtzigsten Geburtstag“（Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1928）にもある如く、シュトゥンプフは、獨逸における東洋音樂研究の元祖であり、比較音樂學の基礎を築いた人である。しかし海外植民の比較的に立ち遲れた獨逸人は、東洋音樂の研究において英國乃至佛國に比してかなり遲れてゐる。英佛は早く印度をはじめ東亞各地に

通商植民し、傳道師・旅行家等が現地報告を多くものにしてをり、その中には專ら音樂に關する書も少くない（註一）。これらが世界音樂の視野を廣め比較音樂學への基礎とはなつたのであるが、なほ、音樂科學者が、專ら音樂史の觀點から觀察研究したものではない。歐洲人の外國音樂に關する音樂的研究は、やはりエヂプト・アッシリヤ・バビロニアの近東 Orient から始まつてゐるやうである。既に十八世紀に一二に止まらぬ論文が發表され、就中十九世紀の初め、ナポレオンのエヂプト遠征の時に同行した J. A. Villoteau の論文は最も著名である（註二）。十九世紀中における東洋音樂研究熱はかつてない程に盛んなものであつて、この期に西亞の研究から漸次範圍を擴げ、東は東亞に至り、南はアフリカ各地、西はアメリカ南北兩大陸に及んだ。かくてこゝに世界各國の音樂を取り揃へて比較し合ふといふ試みが起つたのは、必然の結果である。一八六四年より一八八三年の間に十箇にあまる論作を發表し、英國における比較音

樂學を創建した Carl Engel が、その最初の人であつた。エンゲルは、早く十數年前田邊氏が "Musical Instruments" 1875.（South Kensington Museum 藝術叢書第五冊)、や、"The music of the most ancient nations" London, 1894. によつて、日本に紹介せられたので、我々の間においても著名である。エンゲルの研究は、エヂプト、バビロニヤ、アッシリヤ、フェニキア、ヘブライ等近東の音樂を、主として考古學的資料によつて明かにし、これを系統化しようとしたもので、これに加ふるに、支那・アメリカ土人等の音樂を以てし、これらを並列的に比較することに努めてゐる。今日から見れば、資材の貧弱、方法の幼稚さ等が指摘されるが、當時としては劃期的な研究であつた。エンゲルと殆んど踵を接して A, J, Ellis の "On the musical scale of the nations" (Journal of the Society of Arts, vol. xxxiii 1885) なる論文が發表された。題名の示す通り、これは、アラビヤ、印度、支那等の音階を比較考究したもので、この種の論文

の嚆矢であり、東洋音樂の理論研究者が必ず引用する好論文である。

二

獨逸に東洋音樂研究の氣運が興り、メトディィシュな比較音樂學の萠芽が兆し始めたのは、丁度この頃である。卽ちエリスの論文が書かれた年の翌年一八八六年に、シュトゥンプフの東洋に關する論文が初めて發表されたのである(後述)。ザックスの言によれば、シュトゥンプフは確かに、エリスの研究法に注目し、その影響を受けてゐる。それ故、比較音樂學發祥の端緒は、エリスの論文にあるといふも敢へて過當とはいへない(Curt Sachs,, Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen, Leipzig, 1930. — Musikpädagogische Bibliothek)。たゞしかし獨逸に興つたメトーディィシュな比較音樂學は、英國の比較音樂學に比して遙かに科學的であ

るといふ相違點に注目せねばならない。後述の如く、比較音樂學の第一義は、現在の狀態における世界の音樂をそのまゝ出來る限り正確に調査し記錄し來り、これをそのまゝの狀態において比較觀察することである。この正確なる記錄のためにシュトゥンプフが採つた手段は發明されてまだ間もない蓄音機の利用であつた。獨逸における東洋音樂研究も、この科學的方法の採用によつて、急速に前進し始め、英佛を追越して比較音樂學を確立したのである。この創業の時に功のあつたのが、創始者シュトゥンプフと、その協力者ホルンボステルなのである。兩者の功業を述べる前に、その經歷を略述しておかう。

カール・シュトゥンプフの略歷

一八四八年四月二十一日　Wiesentheid に生る。

一八六五——六七年　Würzburg 大學在學。

一八六七——六八年　Göttingen 大學在學、哲學士。

一八六八——七〇年　Würzburg 大學講師。
一八七〇——七三年　Göttingen 大學講師。
一八七三——七八年　Würzburg 大學教授。
一八七八——八四年　Prag 大學教授。
一八八四——八九年　Halle 大學教授。
一八八九——九四年　München 大學教授。
一八九五—　Berlin 大學教授。
一九〇七年—　同總長

シュトゥンプフの專攻學は心理學殊に音響心理學で、Würzburg では著名な Brentano、Göttingen では Lotze、に敎を受け、後には著名なヘルムホルツやヴントと並び稱せられた存在である。この方面の主著としては „Tonpsychologie", Leipzig, 1888. 1890 二冊があり、又彼の諸論文と、彼の弟子達の論文を一の叢書に纏めた "Beiträge zu Akustik und Musikwissenschaft" Leipzig,

1898-1924 全九册が著名である（註三）。

シュトゥンプフは音樂學の方面では、協力者として Otto Abraham をもつてゐたが、まもなく逝つたので、後繼者を養成して事に當らしめた。Erich M. v. Hornbostel, Max Wertheimer, Erich Fischer, Georg Schünemann, Robert Lachmann, Curt Sachs 等がその主な人々である。Hornbostel はその中でも最年長であり、アブラハムの後を直について、シュトゥンプフの世界音樂錄音の仕事の實際を殆んど手にかけた。彼の略歴は次の通りである。

一八七七年二月二十五日　Wien に生る。
一八九五・九八——九九年　Wien 大學在學。
一八九六——九七年　Heiderberg 大學在學。
一九〇〇　—一年　Berlin 大學在學、哲學士。
一九〇六年—同心理學研究室助手。
一九二三　—二五年　同講師。

一九二五年　同助教授。
一九〇二年—同研究室の蓄音器錄音蒐集庫の主任。

右年表に見る如く、彼はシュトゥンプフがベルリン大學に入つてよりの直弟子であり、下僚であり、協力者である。殊に世界音樂錄音の研究に專ら從つたのである。この事業は、シュトゥンプフの烱眼なる指導とホルンボステルの地味なしかも撓まざる努力によつて今日では漸次その實を結びつゝあると共に、獨逸の各地大學においてもこの方法が採用され、比較音樂學の隆盛を助長してゐる。

三

今日の獨逸が世界に誇る比較音樂學の內容は、大別して二つに分けることが

出來る。一は蓄音機利用により錄音せられた世界の音樂を研究資料として、その音樂的性質を物理學的に、民族心理學的に、さうしてまた音樂理論的に檢討することであり、他は、世界各地方に現存するあらゆる樂器を蒐集し、その本質を理學的に檢討すると共に、文化史的立場からこれを系統化し、組織立てることである。後者は比較音樂學の一部であるが、特にこれを比較樂器學と稱することが出來る。兩者は互に密接なる相關關係にあつて發達したものであるが、叙述の都合上、こゝには別々に述べることとする。なほ末尾に兩大家の著作目錄を表示し、讀者の便に供した。本文に見える番號は、目錄の番號と照應するものである。

シュトゥンプフ、ホルンボステル、ザックス等が異口同音にいつてゐる如く、獨逸に比較音樂學を發生せしめたそもそもの直接的動機は、前記英人エリスの論文「各國諸民族音樂の音階について」であつた。[8] エリスは著名な南ケンシン

トン博物館 South-Kensington Museum その他において既に集められてゐた世界各地方の各種樂器について、その振動數を測定し、これを簡單なる數字に換算して(これを彼の ent-rechnung セント算法といふ)、互に比較した。音響心理學として、歐洲音樂上の諸現象を專ら音響心理學的な方面から研究してゐたシュトゥンプァは、エリスの論文を讀む以前から、歐洲以外の音樂に對しても興味をもつてゐたと見え、エリスの論文發表と同じく一八八五年に、「英國の音樂心理學界」(1)において、音樂の起源の問題等に關聯して異國音樂のことに觸れ始めてゐる。エリスを讀んだ彼は、俄かに關心を深めたらしく、翌六年たまたま見せ物として歐洲に連れて來られてゐた英領コロンビア領のベラカラ・インディアン(ベーリング種族に屬す)九人の音樂を觀察した。彼の比較音樂學における最初の論文「ベラカラ・インディアンの歌」(2)がこの時書かれたわけである。ついで翌年には「蒙古の歌謠」(3)が書かれてゐる。これは、一八二六—四八年に行はれた英

國のシベリア・セレンガ地方ミッションの一員たる英國人の子として、シベリアに生れ十五歳にいたるまでその地に育つた T. S. Stallybrass の記錄を資料としたものである。この二つの論文は主として異民族音樂を譜に書き取ることに努力してをり、彼はその仕事の困難なることを嘆じ、蓄音機利用の必要を痛感した。

當時、アメリカでは、既に一八九〇年に、發明後間もないエヂソン蓄音機を利用して Walter Fewkes 博士が、パッサマクォッディ (Passamaquoddy) インディアン或はツューニ (Zuui) インディアンの音樂を錄音し(註四)、それに關する研究も現れてゐた(註五)。シュトゥンプフもこの資料について一論文を試みてゐる。(十)

蓄音機による錄音研究所が、歐洲に初めて建設されたのは、一八九九年ウィーンの學術翰林院のそれであるが、これはむしろ言葉・會話等の心理學的實驗のためであつた。翌一九〇〇年、ベルリン大學におけるシュトゥンプフの心

理學研究室に設けられた Phonogramm-archiv 錄音研究所こそは、比較音樂學の發祥の地ともいふべきであらう。この研究所設立當初に、シュトゥンプフの協力者となつて働いたのが、彼の第一の弟子である O. Abraham 博士であつた。シュトゥンプフは、この研究所設立以前に、ギリシャ音樂に關する二個の研究を發表したが[5・6]、研究所の成るや否や、まづ手はじめに錄音研究をしたのがシャム音樂で、「シャム人の音樂と音體制」(一九〇一)[7]がその結果である。これはたまたまベルリンに來れるシャム人のオーケストラの一團を利用したもので、シャム本土へ出張調査したのではない。この論文では、樂器によつて音高を測定し、シャム音樂の音體制をこれから見出すこと、旋律の特殊性を取り出すこと民族心理の立場からその特殊性を理解することなどが主な仕事となつてゐる。この頃、ベルリン錄音研究所の發展は目醒ましいものがあつて、一九一一年の現狀においては、その蒐集せる世界音樂の實例が三千の多きに達してをり、そ

れらの研究に當る人にも、前記の如く、アブラハム博士、ホルンボステル博士フィッシャー博士（註六）、ヴェルトハイマー博士（註七）の如き錚々たる人々を得た。就中ホルンボステルは、この研究を生涯の事業として最大の努力を拂ふ決心をしてゐた、この研究所の一九〇八年に至る現況については、シュトゥンプフの「ベルリン蓄音機錄音研究蒐集庫」[8]なる一文がある。一九一一年、彼はホルンボステルと共著で「音樂藝術の心理學並びに美學に對する人類學的研究の意義」[11]を發表し、比較音樂學（Vergleichende Musikwissenschaft）の成立を實證的に主張した。又、最後には「音樂の原始」（一九一一）の書を著し（これは同名の論文[illegible]を敷衍したもの）、民族心理學的立場から音樂藝術の發生の解明に努めてゐる。この研究に、彼の比較音樂學が非常な力をなしてゐることは言を俟たない。本書を一期として、比較音樂學の研究は彼の手から離れ、ホルンボステルを中心とするその弟子達へ讓られた。後年（一九二一）ホルンボステルと共に、かのエリス

をはじめ、比較音樂學の發祥の時代からの論作を集成し、又新研究を發表する機關として、「比較音樂學集成」[13]を編纂したが、これも恐らく實際上はホルンボステルの盡力によるのであらう。

四

一九〇二年ベルリンフォノグラムアルキーフ（蓄音機錄音研究蒐集庫）の創設と共にホルンボステルはその主任に就任し、比較音樂學研究の實際上の中心活動者となつたが、當時シュトゥンプァの高弟アブラハム博士もこの研究所の仕事に參與してゐた。一九〇三年より一九一〇年に亙る七年間に、兩名共著の下に現れた六個の論文がその成果である。「日本の音樂とその音體制」[12]（一九〇三）は、かの川上貞奴一座のベルリン滯在中に、その將來した樂器、樂曲等についてエリス

の行つたと同様の方法（セント算法）を以て調査したものである。この頃に至つて、シュトゥンプフ或はホルンボステル等が、異民族研究探検家等に對して蓄音機の利用を大いに唱導した結果が現れ來つて、資料を實地に採り比較音樂學に貢獻する者が追々と出現するやうになつた。「錄音せられたるトルコ音樂の旋律」[14]は、Felix v. Luschan 夫妻が、一九〇一年にシリヤ方面の旅行中に錄音せる資料（註八）によつて書かれたものである。「錄音せられたる印度の旋律」[19]には既にカルカッタの獨逸蓄音機會社によつて採錄された資料すら使用され、「錄音せられたる英領コロンビア・インディアンの旋律」[17]は、ニューヨークの自然歴史博物館藏のレコードを資料としてゐる。以上の論文はいづれも、まづ異民族音樂を記譜することを第一の仕事とし、同時に音階及び音律を理學的に正確に測定し、これをエリスのセント算法によつて單純化して、他の諸民族のそれと比較、殊に歐洲音樂の理論との相違を指摘し、最後に旋律の特性につい

て注目するのを例としてゐる。こゝではなほ、資料の蒐集が主であつて、それらの比較・綜合は十分に行はれてはゐない。

この間に、方法論的な方面の論文が三個發表されてゐるのは注目すべきである。「異民族旋律の和聲化の可能性について」[16]は、前記日本・トルコ・印度に關する三論文を資料とし、それを批判しつゝ三國の音樂に和聲を附けようと試みたA. I. Polakの論文（註九）に對する反駁である。この問題は現在我が邦樂界が最も頭を惱ましつゝあることであつて、新日本音樂作曲家はこの論文を一應は檢討すべきであらう。歐洲音樂以外の音樂を記譜するに、現在の五線譜があまりに不完全不適當なることは既に早くより注目され、シュトゥンプフも屢々惱んだことであるが、ホルンボステル等はこの問題のために「異民族音樂の記譜法に關する提案」[18]を草して種々工夫する所があつた。彼等は結局の所五線譜が記譜すべき使命を負つてゐると考へてゐるのは注目すべきであらう。一九〇四

年に書かれた「比較音樂學に對する蓄音機の意義」[15]は、ホルンボステル等が比較音樂學に對してもつ抱負を率直に述べたものであつて、その抱負が亦現在の獨逸比較音樂學の內容を決定してゐるといふ點で、重視せらるべき論文である。具體的にその內容をこゝに記するのは省略するが、たゞ次の二事は記して置きたい。一は彼の窮極の目的が、單に、自然科學的方法より得られる所の音樂藝術の普遍的基礎の研究にあるばかりではなく、同時に音樂の歷史的發展の闡明にあると希望することであり、他は一見原始的單純さの認められる異民族音樂も（例へば日本・印度・アラビア）、歐洲音樂の到達してゐると同等の（或はそれ以上の）段階にあることを認識すべきであるを主張してゐる點である。殊に後者は我々日本人に敎へる所が大である。東洋音樂の特異性とその優位を外國人に對して科學的に（迷信的ではなく）說明することが、我々東洋音樂學者の使命であることを忘れてはならない。

さて、アブラハム博士の歿後、ベルリンの比較音樂學の中心は、愈々ホルンボステルの手に移ることとなつた。彼が獨立で執筆した論文で、世界各地の民族音樂に關する調査研究は、アフリカのチュニス[19]・アメリカ合衆國東部カロライナ州南部新メックワンブルク（インディアン）[21]スマトラ島クブ人[22]・マダガスカル及大洋洲東部[23]・メラネシア[24・25]・インドネシア[26]・ヴァニアムウェジ Wanyamweji（英領東部アフリカ・ウガンダ地方）[27]・大洋洲ソロモン諸島（舊獨領）[29・32・34]コラ・インディアン[33]・アフリカパンヴェ地方[35]・ソロモン諸島ブーゲンヴィル島[33]・中央アフリカ[38]・支那[35]・シャム[41]・南米オリノコ地方[42]・アフリカネグロ[45]等の音樂に關する十九論文に及んでゐる。この間に方法論的な論文として、「比較音樂學的・音樂心理學的研究について」[28]・「文化聯結に對する音響學的批判」[40]「音樂藝術の心理學及び美學に對する人類學的研究の意義」[31]（シュトゥンプフと共著）等を執筆し、比較音樂學的方法といふものは、音樂藝術の音樂學的・心理學的・美學的・人類學的研究法の

綜合であることを實證した。彼の比較音樂學的方法の根本は、既にかのエリスが初めて試みたと同様のものであつて、樂器・樂曲の音高及び音程を理學的に緻密に測定し、これをセント計算法によつて單純化し、しかる後これを他の諸例と比較するといふ方法である。ホルンボステルは、細密なる振動數値と單純なるセントCentとの關係を容易に算出すべく對數表を作製した[31]。又、エリス及びシェトゥンプフによつて始められたこの比較方法は、ホルンボステルの努力によつて漸くその成果を得るに至つた。卽ち世界諸民族の音樂を比較することによつて、各民族共通の基礎的要素を發見したのである（例へばアフリカ・アジヤ・南洋・南米に相通ずる所の主音が、卽ち古代支那に黃鐘管として規定せられたもの—ホ氏はこれを二三〇糎の長さと決定してゐる—に他ならないことを結論せる如き）。「文化史的研究法としての表準」[6]、「音體制」（「物理學提要」の一部）[33]、「自然民族の音樂」（單行本）[36]、「音調と風俗」[47]等が、彼の諸理論を收めてゐる。

以上の如き比較音樂學中、音理論方面を主とする研究と併行して、樂器に關する研究が、殆んど一つの學として確立されつゝある。即ち比較樂器學とも名づくべきものがこれである。白耳義の首都ブリュッセルの國立音樂院に所屬する樂器博物館は、かの英國の南ケンシントン博物館と共に、世界の樂器蒐集として著名のものであつたが、この博物館の設立者 Victor-Charles Mahillon は一八八八年に「樂器分類に關する管見」を著した(註一〇)。これが比較樂器學の發祥とも稱すべきものである。この學問の發達に殆んど獨占的な功績を占めたのは、ホルンボステルの門下 Curt Sachs である。彼等は一九一四年「樂器の系統學」(37)の一著において、世界の樂器を資料にとり、これを理學的に分析し系統立てて、一つの精緻なる表に組織立てた。ザックスは後に「樂器の精神と生成」・「樂器學提要」・「樂器百科全書」等(註一一)を著して、比較樂器學を大成したが、その根本は前記論文において決定されてゐたのである。

五

以上を要するに、シュトゥンプフは、蓄音機錄音研究蒐集庫を創設して比較音樂學發祥の端緒を開き、ホルンボステルは比較音樂學的方法を確立し、その門下をして比較音樂器學を大成せしめ、獨逸をして一躍東洋音樂研究界における第一人者たらしめた功勞者であるといへよう。兩老歿後の今日、その門下にはザックスの如き傑出した學者も出てゐるが、なほ、寂寥の感は免れない。しかもザックスも亦既に國內に有らざる現在では(ザックスはユダヤ人)、ベルリン大學教授の George Schünemann 博士を中心として、チューリッヒの A. E. Cherbuliez, ボンの L. Schrade-Görg 氏等がそれぞれの地方の大學において、比較音樂學乃至東洋音樂について講じてゐるにすぎない。ザックスの活動、或

は最近の比較音樂學については、他日の機に讓ることとする。

因みにいふ、シュトゥンプフ研究室に設けられたかの Phonogrammarchiv は、一九二三年以來はベルリン大學心理學研究室に移され、一九三〇年には國立高等音樂院（Staatliche Hochschule für Musik）にあつたが、現在では更に Staats-bibliothek に移されてゐるといふ（太田太郎氏談による）。又、ホルンボステルはこの蒐集の中より、日本・支那・印度・ペルシャ・アラビア等に屬する十二枚を以て一つのアルバムを組み、ベルリンにおいて一般に公賣した（註一二）。

なほ、最後に一言したいのは、獨逸における右の如き東洋音樂研究は、ひとり獨逸におけるのみならず、廣く佛蘭西・米國等における研究の擡頭を促したことであり、我が國に將に起らんとしつゝある斯學も亦、獨逸に學ぶべき所の少くないことである。特に我々が最も緊要なることと考へてゐるのは、文獻・樂器・レコードの蒐集及びその研究をなすべき音樂圖書館と音樂博物館の建設

である。徳川頼貞侯によつて建てられた南葵音樂圖書館の消失は、この意味において洵に遺憾である。又、將來我々がもつ場合に、歐米の樣式内容を參照するのみでは足らない。我々は東洋人として獨特の有利なる立場を有してゐる。東洋の歴史に對する認識が東洋音樂文化史の根柢たるべきことは言を俟たない。獨逸の自然科學的方法に對して、文化科學的卽ち歴史的方法が我々のもつ音樂博物館の主導精神となるべきであらう。蓋し音樂は歴史的産物たる藝術であつて、單なる自然科學的現象ではないからである。

なほ、最近、東京帝大航空研究所の小幡重一博士が中心となり、二三の門弟と共に、音樂殊に日本音樂の音響物理學的研究を起されんとしてゐることは周知の通りである。音響心理學の研究法とは異る所があるが、日本音樂の特殊性を科學的に分析し、その本質をまづ物理學的にはつきりと提示されたこの研究は洵に興味あり、又敬服にたへない。兼常淸佐博士も亦、音樂の物理學的研究

法に注目せられ、田口泖三郎氏等と研究に着手してをられることも耳にしてゐるが、未だ纒つた成果を發表してはをられぬやうである。これらの自然科學的研究は、我々の目指す東洋音樂の科學的研究に寄與する所莫大であつて、我々が小幡博士等に期待する所は大である。しかし歷史的生產物としての音樂を研究するためには、右の自然科學的研究を、音響心理學、歷史學、藝術學（音樂理論）、美學等において再檢討し、眞に科學的なる研究にまで高揚することこそ必要である。困難はむしろここにあることを我々は認識せねばならない。

（昭和十二年九月）

著作目錄

――音響心理學に關するものが多數あるが省略。比較音樂學に關するもののみ揭載――

I Stumpf

No. 1. Musikpsychologie in England. (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I. 1885)
又ハ(Melos, 1921)

No. 2. Lieder der Bellakula-Indianer (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, II, 1886) 又ハ (Sammelbände der Vergleichende Musikwissenschaft, I, 1922)

No. 3. Mongolische Gesänge (同上, III. 1887) 及ビ (同上)

No. 4. Phonographierte Indianermelodien (同上 VIII, 1892) 及ビ (同上)

No. 5. Die Pseudo-Aristotelischen Probleme über Musik (Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1896)

No. 6. Geschichte des Consonanzbegriffes. (Königliche Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1897)

No. 7. Tonsystem und Musik der Siamesen (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 3, 1901) 又ハ (Sammelb. der Vergl. M-W., I, 1922)

No. 8. Das Berliner Phonogramm-archiv (Internationale Woche für Wissenschaft, Kunst und Techinik, 1908)

No. 9. Die Anfänge der Musik (同上. 1909)

No. 10 Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchung für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst (Bericht d. IV. Kongress experimentaler Psychologie, 1911) 又ハ

(Beitr. zur. A. u. M-W., 1911) (Hornbostel ト共著)

No.11. Die Anfänge der Musik, Leipzig. 1911.

II Hornbostel

No. 12. Das Tonsystem und die Musik der Japaner. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 1903) 又ハ (Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft, I, 1922)

No. 13. Phonographierte Indische Melodien (同上)

No. 14. Phonographierte Sakische Melodien (Zeitschrift für Ethnologie, XXXVI, 1904) 又ハ (Sammelb. f. V. M-W. I, 1922)

No. 15. Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft (同上)

No. 16. Über die Harmonierbarkeit exotischer Melodien (Sammelb. d. Intern. M-G. 1905.)

No. 17. Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbien. (Boas Anniversary Volume, New York, G. E. Stechert, 1906) 又ハ (S. d. V. M-W.. I, 1922)

No. 18. Vorschläge für die Transcription exotischer Melodien. (S. d. Intern. M-G. 1909-10)

(以上 O. Abraham 共著)

No. 19. Phonographierte Tunesische Melodien (S. d. I. M-G VI·· 1906) 又ハ (S. d. V. M-W., I. 1922)

No. 20. Über den gegenwärtigen Bestand der vergleichenden Musikwissenschaft (Kongressbericht d. Internationalen Musikgesellschaft, 1907)

No. 21. Notiz über die Musik der Bewohner von Südneu-Mecklenburg. (E. Stephan u. F. Graeber, Neu-Mecklenburg, Berlin, D. Reimer, 1907) 又ハ (S. d. V. M-W., I, 1922)

No. 22. Über die Musik der Kubu (B. Hagen. Die Orang-Ku u auf Sumatra, 1908) 又ハ (S. d. V. M-W., 1922)

No. 23. Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Polynesien (S. M. S. Planet, Forschungreise in 1906-7, Band V, 1908)

No. 24. Über das Tonsystem und die Musik der Melanesier. (Kongressbericht d. Internationalen Musikgesellschaft, 1907).

No. 25. Über Mehrstimmigkeit und Musik der Melanesier. (同上, 1909)

No. 26. Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien, Berlin, 1909,

No 27 Wanyamwezi Gesänge (Anthropos, IV. 1909)

No. 28 Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchugen (Zeitschrift für angewondte Psychologie, 1910)

No. 29. ——, R. Thurwald, Im Bismark-Archipel und auf dem Salomo-Inseln (Zeitschrift für Ethnoolgie, 1910)

No. 30. Ueber ein Akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. (Zeitschrift für Ethnologie, 1911)

No. 31. Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. (Bericht d. IV Kongress experimentaler Psychologie, 1911) 又ハ (Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft, 1911) (Stumpf ト共著)

No. 32. ——, in R. Thurwald, Forschungen auf den Salomo Inseln und dem Bismarck-Archipel I, Berlin, 1912.

No. 33. Zwei Gesänge der Cora Indianer. (K. Th. Pruss, Die Nayarit-Expedition, I, 1913 Leipzig)

No. 34. Die Musik auf den nordwestlichen Salomo-Inseln, Berlin, 1913.

No. 35. ——. in G. Te'mann, Die Pangwe, Berlin, 1913.

No. 36. ——, in E. Frizzi, Ein Beitrag zur Ethnologie von Bougainville und Buka, Baß-ler-Arch, 1914. 別冊)

No. 37. Systematik der Musikinstrumente (Zeitschrift für Ethnologie, IV-V. 1914) (Curt Sachs ト共著)

No. 38. ——. in Wissenschaftliche Ergebnisse der deutschen Zentral-Africa-Expedition 1907-08, VI, 1, Leipzig, 1917.

No. 39. Ch'ao tien-tze. Eine chinensische Notation und ihre Ausführungen (Archiv für Musikwissenschaft, 1918-19)

No. 40. Formanalysen an Siamesiscnen Orchesterstücken (Archiv für Musikwissenschaft, 1920)

No. 41. Eine Tafel zur logarithmischen Darstellung von Zahlenverhältnissen. (Zeitschrift für Physik, VI, 1921)

No. 42. Musik der Makushi, Taul pang und Yekuana. (Theodor Koch-Grünberg, vom Roro-ima zum Orinoco, III, 1923, Stuttgart.)

No. 43. Musikalische Tonsysteme (Handbuch der Physik, herausgegeben von H, Geiger und K. Scheel, Band VII, Berlin, 1927)

No. 44. Die Malßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel (Festschrift für P. W. Schmidt, Wien 1928)

No. 45. African Negro Music (International Institute of African Languages and Cultures Memorandum, V, Oxford, 1928.)

No. 46. Musik der Naturvölke , Breslau, 1929.

No. 47. Tonart und Ethos (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin, 1929)

——— — ———

o. 48. C. Stumpf 及ビ E. v. Hornbostel 共編

"Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft."

第一冊 Abhandlungen zu Vergleichenden Musikwissenschaft.

A. J. Ellis; Über die Tonleitern verschiedener Völker. (Journal of the Society of Arts, 1885, März, 27. ホルンボステル英文獨譯)

J. P. N. Land: Tonschriftversuche und Melodienproben aus dem muhammeda-

nischen Mittelalter. (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. II, 1886 ヨリ)
其他上記ノ Stumpf (四), Hornbostel, (三), Abraham, Hornbostel 共著 (四) ノ十一論文ヲ收ム。

第二冊, Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft aus den Jahren 1908-1917. (未刊)

第三冊, Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland, 1923.

第四冊, Béla Bartóh; Volksmusik der Rumänen von Maramos, 1923.

註 (一) 最も顯著な例を擧げると

Joseph Amyot; Mèmoire sur la Musique des Chinois tant anciens que moderns. (Mèmoires concernant l'histoire, les sciences, les arts etc. des Chinois, par les Missionaires de Pekin, 1776-91) Tom VI. Paris, 1780.

J. A. Villoteau; Description historique, technique et littéraire des instrumens de musique des Orientaux, Paris, 1813.

(二) Stumpf 及 Hornbostel の略歴は "The Psychological Register" Vol. III. edited

by Carl Murchison, 1932. による。猶、Stumpf については、"Autobiographe" (Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellung, Leipzig, 1925. 第五卷）を參照。

(四) この動向を草するに當つては、主として前揭の著作に據つてゐるが、その他に、C. Sachs, Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 8. 1930）を大いに參照した。

(五) B. I. Gilman Zuñi Melodies (Journal of American Archaeology and Ethnology, vol. I. 1891

(六) Erich Fischer; Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik nach phonographischen Aufnahmen, Leipzig, 1910.

同 Die Musik in China. (Neue Zeitschrift für Musik, 1909)

(七) M. Wertheimer; Die Musik der Wedda. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1909)

(八) F. v. Luschan, Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien und die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Völkerkunde. (Zeitschrift für Ethnologie, 1904, Heft II).

（九） Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Meldoien. (Neue Beiträge zur Lehre v. d. Tonempfindungen, Leipzig, 1905)

（一〇） "Musik des Orients," Calr Lindström A.-G. Kultur-abteilung, Berlin. の發行。レコードは、ドイツ・パルロフォンレコード。日本四面、支那四面、ジャワ三面、バリ島（南洋）五面、シャム一面、東印度二面、エヂプト三面、チュニス二面

（一一） Curt Sachs; Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin, 1929.

同, Real-lexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913.

同, Handbuch der Musikinstrunmente.

同, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesien, zugleich eine Einführung in der Insrtumentenkunde (Handbücher der Staatlichen Museum zu Berlin, 1923)

（昭和十三年十月）

日本音樂史研究の過去と將來

明治以來、日本音樂史の研究は長足の進歩をとげその成果の著作として世に現はれたものは、汗牛充棟といつても差支へなき程の多量に上つてゐる。小中村清矩博士の「歌舞音樂略史」、高野辰之博士の「日本歌謠史」、田邊尙雄氏の「日本音樂史」等の日本音樂の變遷を一貫せる音樂通史として體系的に叙述したもののみに限つて數へて見ても大小二十部を下らない。從つて時代を分ち、問題を限り、音樂の種類を選んで書いた研究述作にいたつては殆んど枚擧の遑がない。又その方法も千差萬別、これを大別しても六、七の方面に分つことが出來る。我々が今日本音樂史の研究に携り、その方針を定めるにあたつて、過

あるまいと思ふ。時間と紙數の關係上、こゝには日本音樂通史のみに限つて述べることとする。

明治二十六年一月に上梓された小中村清矩博士の名著「歌舞音樂略史」は日本音樂通史の嚆矢であつたといはれる。博士は明治の中頃の主潮をなした初期の文獻學者であつて、本書は今日の進歩せる文獻批判の研究法より見れば、幼拙の感を抱かしめる箇所もなくはないと云はれてゐるが、しかも今日なほ日本音樂史の權輿たることは衆目の認める所であらう。たゞ本書の出現するまでにも、既に一二の小論策が試みられ、本書の出現の氣運を釀成しつゝあつたことは、世間にあまり知られてゐないやうである。

明治十三年、雜誌「學藝志林」に「俗樂沿革」上中下なる論文が書かれた。すなはち八月號には川上廣樹氏が神樂・催馬樂及び舞樂を、十月號には中村不

能齊氏が猿樂を、十二月號には八木隆札氏が田樂を、それぞれその沿革について述べられた。これらは主として中世の歌舞につき解説されたもので、近世には及ばず、その解説も簡單であつた。ついで明治十六年、史學協會雜誌（今日の史學雜誌の前身なる明治二十二年創刊の史學會雜誌とは別のもの）七月十二日、同二十六日、八月二十八日附の三號に、小中村博士の「音樂史」が連載された。古代より近世に及ぶ一貫せる日本音樂史はこれを以つて實に嚆矢とすることが出來るのではあるまいか。二十六年に同博士の著はされた「歌舞音樂略史」は、右の「音樂史」に據る所があつたと思はれるが、しかし精細なる考證に基づく史實を豐富に盛り、これを系統的年代的な項目に分つて配列し、今日の音樂史の規模と體裁を整へた點においては殆んど雲泥の相違がある。この意味において「歌舞音樂略史」こそ、我々のもつ最初の日本音樂史と稱しても差支へないのである。

しかして「歌舞音樂略史」の上梓より、大正年代に入つて鈴木鼓村氏或は田

邊尙雄氏の劃期的な著作が現はれるまでの約二十年間には、數箇の著作が發表された。卽ち雜誌「音樂」第九卷第五號（明治三十年代）には「俗樂旋律考」を以て知られてゐる上原六四郞氏の「日本音樂沿革」が揭載され、四十二年十二月には、早稻田文學社刊行の文藝百科全書の一部として東儀鐵笛氏の「日本音樂史」が書かれ（同書には田邊尙雄氏の名曲解題を兼ねた「日本音樂の樂譜」もある）、四十三年三月には、加藤庸三氏の「日本音樂沿革史」が單行本として著はされ、更に雜誌「音樂界」には東儀季治（鐵笛）氏の「日本音樂史考」が連載された。これらは大體において所謂文獻學的研究に屬し、「歌舞音樂略史」に細部の補正を加へる點において功績があつたが、完全なる規模における日本音樂史としては格段の進展を示したとはいへない。たゞ東儀氏の「日本音樂史考」はその家藏の樂書によつて雅樂史を考究したもので、その精細なことは、從來の研究にも、將また今日においても他に類例を見ない。これは後に大正十年にいたつて雜誌

「音樂と蓄音機」第八號第四——十一號に「鎌倉時代の音樂」と題して繼續されたが、鎌倉以後が同氏の死歿のため上梓されずに終つたのは遺憾である（その未定稿は早稲田大學の演劇博物館にあると聞く）。

明治年間における以上の諸研究を以て第一期とすると、大正年間に入つて新しい研究法による著作が續々とあらはれ、第二期ともいふべき期間が始まる。この新研究法はこれを大別して三方向に分つことが出來る。卽ち、第一に邦樂の實際に携はつてゐる者、第二に西洋音樂の知識を根本にもつて日本音樂に新しい理解をあたへる者、第三に日本文學史の側から歌謠を中心にして文獻學的に研究する者の三者である。大正二年に上梓された京極流箏曲の創始者鈴木鼓村氏（後に那智俊宣と改名）の「日本音樂の話」は第一の部類に屬する最初のものであつた。本書は沿革及び諸樂略解の二部に分たれ、菊版三百七十頁、寫眞七十餘葉の質量兩樣において劃期的な著述であつた。殊にその沿革は、創始時代、

外邦樂輸入時代、邦樂產出時代、歐洲樂輸入時代の四期に分つて變遷のあとを追つて述べられてあつて、「歌舞音樂略史」が逐次變替せる諸樂をたゞ順に配列せるより一段の進步を示した。一方明治末年頃より西洋音樂の理論と實際を修められた理學士田邊尙雄氏は、日支音律を科學的に研究し、その成果を東洋學藝雜誌に續々發表されたが、大正七年にいたつて「日本音樂講話」を著し、その前半において「日本音樂發達の概觀」を述べられた。これは學術的な態度によつて研究し敍述された最初の日本音樂史ともいふべきもので、殊に西洋音樂との對比を常に試み、また音樂と社會との聯關に注目したことは從來になかつた新機軸であつた。田邊氏の研究はその後更に新しい方面に發展し、大正十五年に上梓された「日本音樂の研究」にその結果が纒められた。この研究の第一の特色は、琉球・臺灣・樺太・アイヌ・東南洋等の近隣諸民族の音樂を實地踏査し、これを民族學的に研究して、古代日本音樂の闡明に資したこと、第二

に當時イギリスにおいて近東及び東洋の音樂を研究して、比較音樂學の樹立に貢獻しつゝあつたカール・エンゲル（Carl Engel）の業跡をとり入れ、日本音樂中の外國より渡來せるものの起源を支那を經て遠く印度・中央アジア・古代アッシリヤ乃至エヂプトに求めたことである。これは日本音樂史を廣く東洋音樂史の立場から觀照するといふ新見界を拓いたものであつて、「日本音樂の研究」の一書は、この意味において斯界に貢獻する所甚だ大であつた。

同年一月には、高野辰之博士の大著「日本歌謠史」が上梓された。この大冊が文學史の側から試みられた日本歌謠史の最も權威あるものであることは言を俟たない。構想の雄大なる點といひ、考證の細緻なる點といひ、歌謠が大部分を占める日本音樂史の半面を說き盡したる點といひ、同博士の「日本歌謠集成」とともに日本音樂史研究の代表的著述の一として擧げるに躊躇を要しない。なほ、昭和三年には、故伊庭孝氏の「日本音樂概說」の一厚冊が現れた。伊庭孝

氏は元來西洋音樂畠の人で邦樂演劇の實地にも携る間に本書を著したのであるから、本書は大體において從來あつた音樂學的研究と文獻學的研究を折衷しつゝ、日本音樂の歴史及び實際の各般にわたつて解說したものであつて、むしろ啓蒙的な効用をより多くもつてゐたと見るべきであらう。

以上の如く、大正期における日本音樂通史の研究は西洋音樂史との對比、東洋音樂史の觀點より探求する新生面の發見、文學史側における文獻的研究の一應の完成等の見るべき業跡があり、明治期において單なる知識であつたものから學術へと飛躍した。これに對して昭和年代に入ると、一方において田邊氏の研究が更に發展して、所謂文化史的研究となつてほゞ完成すると同時に、他方において從來の研究法とその成果に對する新進學者の批判が行はれ、新しい觀點が現れ、更に高度の學術性を備へることとなつた。現在が卽ちそれである。新見界の一例を音樂史構成の基本問題である時代分け、卽ち發展段階のとり方

について見よう。鈴木鼓村氏や田邊尙雄氏が大正初期に日本音樂史の上古・中古・近世・現代の四大期を設定されたのは、「歌舞音樂略史」が交替する諸樂を順列するのに比して、格段の進步であつたことは前述の如くである。しかしその後研究の進展と音樂史書の續出するに伴つて、これを更に細分し正確を期することが行はれ、中古を二期に、近世を二期に分つて全體を六期とする說（田邊氏「日本音樂の研究」）や、近世を三期に分つて全體を七期とする說（高野博士「日本歌謠史」）の如きが現れた。しかしこれ等の時代分けが、高野博士のいはれる如く音樂のみを中心にして便宜的に考へられたといふことは否定し得ないのであつて、なほ一段と考究すべき餘地が殘されてゐたのである。この問題の解決に一つの鍵ともなるべき新見界は、まづ昭和六年岩波講座日本文學の一冊として書かれた藤田德太郎氏の「日本歌謠の展開」（全百二十餘頁）において示された。本書は歌謠史がその音樂的方面を無視しては正しく理解されないといふ見界の

下に、音樂的に見た歌謠の形態の發達をのべたのであるが、これは明かに從來の歌謠史への批判である。それと同時に本書が大歌所・僧徒・瞽盲法師・樂師・庶民階級の五項目に分つて敍述されてゐることが特筆さるべきであらう。これは演奏者の社會を中心にして歌謠史を見る一種の音樂社會史で、從來の文化史的音樂史では單に常識的に漠然と取扱はれてゐた音樂と社會との關係の問題を一段と明確に考察されたのである。右の五項目の取り方は、社會經濟史的に更に深める餘地はあるけれども、一應歷史的年代的な敍述にもなつてをり、頗る卓拔な且つ興味ある着想である。

さて田邊氏はその後「日本音樂の研究」でとつた研究法をいよいよ充實且つ擴大せしめ、一方において「東洋音樂史」(雄山閣東洋史講座)を完成するとともに、他方において「日本音樂史」(雄山閣東洋藝術講座或は同風俗史講座)を發表された。これは日本音樂通史のみを以て一冊を構成し、その內容は田邊氏の前記二著を綜

合した上に、それ以後の研究を加へたもので、小中村博士の「歌舞音樂略史」及び高野博士の「日本歌謠史」と共に、日本音樂史の三大代表書たる資格を有してゐる。しかして殊に注目される點は「社會史を背景として當時の風俗・生活狀態と音樂との關係を考察して推論しようとする」氏の所謂文明史的音樂史たるべく本書が書かれてゐることであらう。文明史的研究乃至叙述法といふのは頗る抱括的な意味を有し、そのために却つて漠然として明確を欠く懼れがある。本書は隨所において老練且つ圓熟した卓説を提示してゐるにも拘らず、全體的にはなほ更に深く掘り下げる餘地がある如く見えるのもそのためであらう。昭和八年に絲田茂太郎氏が書かれた「日本音樂文化史」（春秋社世界音樂講座）も文明史的考察中の最も根抵的な音樂と社會生活との關聯の問題に重點を置いてある。しかしこの問題は結局後述の如く社會經濟史學の基礎的研究なくしては、本格的に解決され得ないと思はれる。なほ最後に、最近の著作として、田

邊氏の「日本音樂概說」（河出書房學生文庫、昭和十五年六月）をあげねばならない。本書は二百頁足らずのもので、その中の百四十頁を占める歷史は極く簡單な概說ではあるが、次にのべる二點で從來の同氏の著作に見えない特色をもち、單に學生相手の啓蒙書たるのみならず、研究者にとつても看過し得ざる好著である。卽ちその一は、どの舊著にも簡單に說明された近世が他の時代に比して壓倒的に詳論されてゐること（八十四頁）、その二は簡潔な本文を補ふために二百餘の註を加へ、その中で或は典據を示し、或は考證するなど、敍述の態度が從來に比して更に學術的なることである。

さて以上は明治以後に書かれた日本音樂通史の主要と認められるものを紹介したのであるが、次にこれらの成果に現れた方法の一つ一つについて反省し、卑見を述べて見ようと思ふ。

まづ第一に明治初期に行はれた文獻による研究――所謂文獻學的硏究は、小

中村博士において最初の實をむすび、大正年代に入つて國文學史の分野で高野博士の手によつて一段と發展せしめられた。この研究法は元來常識的には史的研究と同じやうに考へられてゐたが、史學の分野では考證學へと進み、更に最近の實證的歷史學へと展開した。今日の進步せる資料批判の方法より見れば、明治時代の文獻學的研究は是正すべき點が大いに認められるし、また文獻蒐集の點で進步を示した文學史的研究には自らその覊絆があつて、純粹の音樂史とはなし難い。しかして明治以來の史學の分野においては音樂史の研究は全く顧みられなかつたのであるから、今日こそ高度の文獻批判に基く日本音樂史が歷史學者の手によつて作られて然るべき時であるといへよう。なほ國文學の方面において、音樂を通じて歌謠を見ることの必要が認められて來たのも最近の顯著な進步の一つで、音樂史への貢獻が期待されるが、畢竟それは歌謠文學史の更生を目的とするもので、そのまゝ音樂史として受取り得ないのは過去と同然

である。

そこで今日最も問題となるのは、やはり所謂文化史的乃至文明史的研究であらう。大正以來日本音樂史の研究が田邊氏を中心として多角的な躍進をとげたのも主としてこの方法に據るのである。しかしこの言葉は頗る抱括的乃至綜合的な概念をもつてゐるので、重寶ではあるが曖昧な意味のまゝに便宜的に濫用される傾向がある。この方法は、音樂學的・社會經濟史的・美學的・文學史的・民俗學的に綜合するのを本旨とするのであるから、それらの專門的研究がほゞ結果を生んで後に初めて行はるべき性質のものである。ところが從來のそれは、專門的研究と並行して、或はそれらより先行して試みられ、むしろ綜合的な文化史的研究から專門研究を生むが如き狀態を呈してゐる。これは創成開拓期に共通の現象であるから責むべきではないが、爾今は直ちに本格的な專門化の方向に進めることが緊急事ではあるまいか。

さて今もしこの專門化を進めるとすれば、それには如何なる方向があるのであらうか。第一には前述の如く實證的歷史學の嚴密なる史料批判及び考證に基く史實の探鑿が徹底されねばならない。これは他のあらゆる方法の基本となるべきである。第二に田邊氏がかつていはれた如く、文化史的な音樂史の中心は社會生活と音樂との關係にあるのであるから、從來あつた良識にもとづく說明を一歩すゝめて、社會經濟史學の立場に徹底した硏究こそ今日の文化史的硏究の停滯狀態を打開するに最も効果的であらう。

第三には所謂文化史的硏究の一部を形成してきた民俗學乃至民族學の立場からの考察が注目される。これは前述の如くまづ古代との關聯において琉球・臺灣・樺太・東南洋に始まり、ついで、朝鮮・支那へと地域的に擴るとともに、古代エヂプト或はアッシリヤ或はアラビヤ等の考古學上の考察とも結びつき、遂には廣義の東洋音樂文化史へと發展した。かくの如き世界各地の古今の音樂

を比較し關聯づけることとは、當時（十九世紀後半）英國のカール・エンゲルが試みてゐたのであるが、その方法は民族學の立場を主體とし、これに考古學と歷史學との觀點を加へた當時の所謂進化論的文明史論に立脚してをり、今日の學術レベルから見ると、三つの立場の關係づけにおいて科學性を欠く場合がある。田邊氏によつて一旦完成の域まで達した我が東洋音樂史も同樣の點で改善の餘地があるやうに見うけられる。卽ち、民族學的事象と考古學的事實、或は民族學的事象と歷史學的事實とは、しばしば誤つて並行的に比較され關係づけられ易く、またこの三つの立場が同時に取扱はれる時は、その各々に特有の基本的制約が無視されて混淆され易いのである。英國におけるエンゲルの活動の後をうけて獨逸においては音響學者カール・シュトゥンプフ（Carl Stumpf）、ホルンボステル（E. M. v. Hornbostel）等によつて比較音樂學（Vergleichende Musikwissenschaft）が創められた。これは世界各地の音樂を現狀について民俗學的に

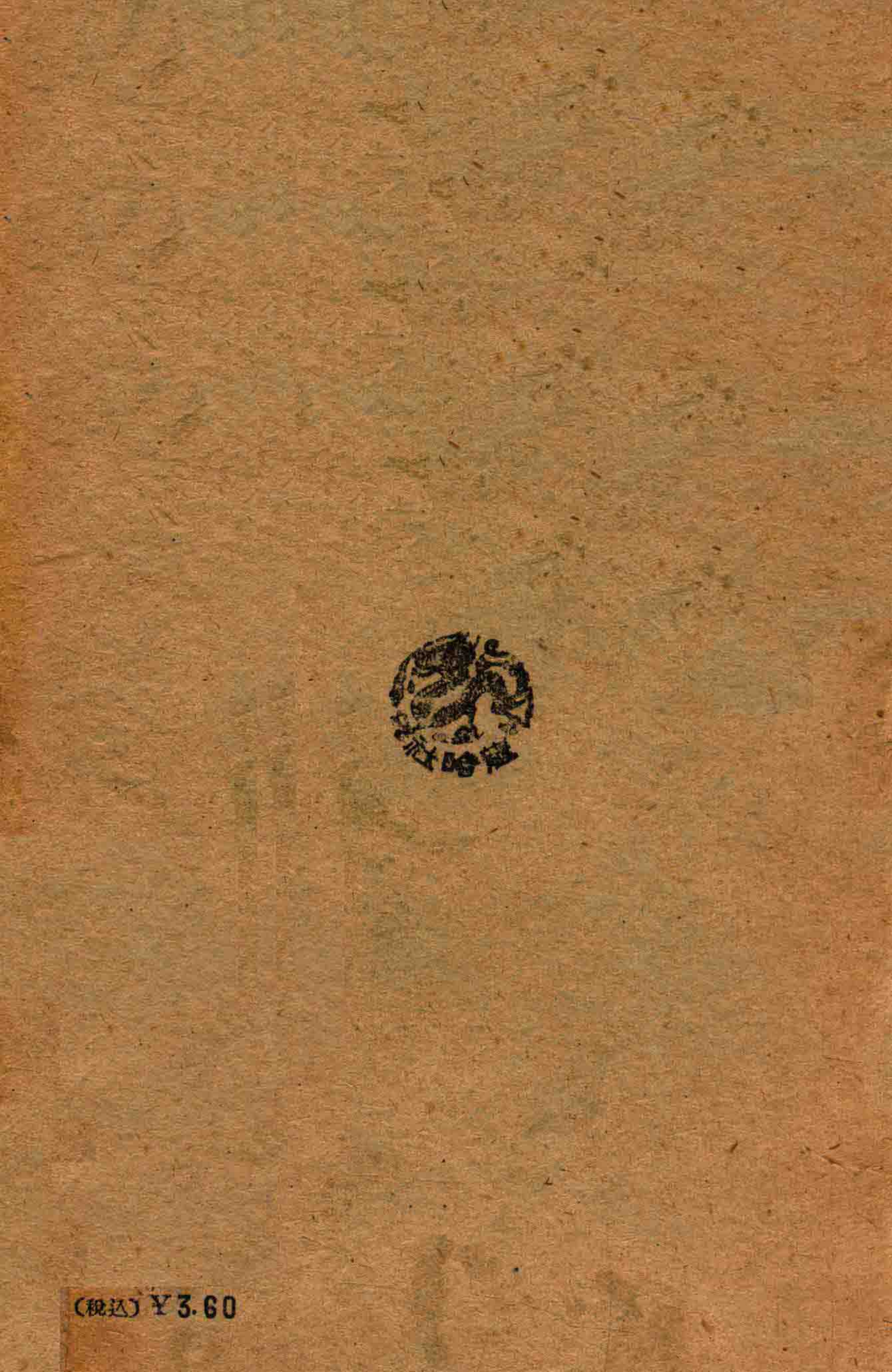
調査し、これを歷史的背景を考慮せずして、並行的に比較し、現代の科學的な音樂知識を基準に價値評定をしようといふ自然科學的な方法である。この方法は資料蒐集(錄音及び採譜による)がまづ行はれたのみで、比較研究の成果を十分に見ずして今日にいたつてゐるが、たゞ樂器についてはクルト・ザックス博士Curt Sachs が大いに研究を進め、比較樂器學 Vergleichende Musikinstrumentenkunde を大成した。ザックス博士は考古學的及び歷史的資料をも用ゐたが、これは參考の程度にとゞめ、樂器分類の方法も、樂器進化の見方も、全く自然科學的で歷史的ではない。この自然科學的な民俗學に徹底した點が比較樂器學乃至は比較音樂學の長所で、これを歷史的研究に有効に利用すれば、東洋音樂史或は世界音樂史をして科學的ならしめるに役立つであらう。しかして日本音樂史もまたこの觀點より考察する時には、科學性があたへられると同時に、その世界史的な意義を明かにすることが出來るのである。なほ比較音樂學

とは別に純粋な民俗學的な立場が存在することはいふまでもない。

最後に、日本音樂史の形成には日本音樂美學の立場よりする援助が緊急であることを指摘したい。日本音樂は舞踊・演劇・文學その他の諸藝術との結合が密接であるために（殊に近世において）、音樂美學が獨立のものとして樹立され難いと考へられてゐる。しかし日本音樂史を叙述しその時代觀を決定するにあたつて必要なのは、技術の變遷、社會との關係に對する考察ばかりでなく、過去及び現代の審美觀よりする評價である。例へば日本音樂に現れた聲樂の重視・單音の嗜好・餘音の尊重等の傳統は美學的解釋なくしては說明され得ない。文學美術・演劇等に對して行はれつゝある近時の美學的考察は音樂に對しても十分に深く掘り下げるべきであらう。

（附記） 比較音樂學については本書「獨逸における比較音樂學の發祥」の項を參照されたし。

（昭和十七年十二月）


(税込) ¥3.60

[General Information]
书名=亚音乐史考
作者=岸边成雄著
页数=332
SS号=14059052
DX号=
出版日期=1930.09
出版社=龙吟社